FRIEDRICH HAACK

DIE KUNST DER NEUESTEN ZEIT













Vita somnium breve von Arnold Böcklin

Paul Neff Verlag (Max Schreiber), Eßlingen a. N.



DIE KUNST
DES
XIX. JAHRHUNDERTS
UND DER GEGENWART

ZWEITER TEIL

VON

DR. FRIEDRICH HAACK

ao. Professor für Kunstgeschichte
an der Universität Erlangen

Mit 32 Kunstbeilagen und 338 Abbildungen im Text

PAUL NEFF VERLAG G. M. B. H.
STUTTGART
1925

DIE KUNST DER NEUESTEN ZEIT

VON

DR. FRIEDRICH HAACK
ao. Professor für Kunstgeschichte
an der Universität Erlangen

Mit 32 Kunstbeilagen und 338 Abbildungen im Text

PAUL NEFF VERLAG G. M. B. H.
STUTTGART
1925



Vorwort

Der zweite Teil der „Kunst des 19. Jahrhunderts und der Gegenwart“ weist eine bedeutende Vermehrung auf. Der ganze Abschnitt über den Expressionismus ist neu hinzugefügt, aber auch die Ausführungen über die großen deutschen Maler sind stark erweitert worden. Ebenso enthält der Abschnitt über die Bildnerei und die angewandte Kunst manches Neue. Es kam mir darauf an, möglichst viel Tatsächliches über Herkunft, künstlerische Erziehung, Werke und Lebenslauf der großen Künstler mitzuteilen. Andererseits hielt ich mich für verpflichtet, meine persönlichen Eindrücke von den einzelnen Künstlern und ihren Schöpfungen auszusprechen. Denn, wenn es auch ganz gleich ist, was der Einzelne darüber denkt, so ist doch der Verfasser allemal verpflichtet, dem Leser die subjektive Wahrheit zu sagen. Und ich werde niemand für ein Kunstwerk begeistern können, wofür ich mich nicht selbst erwärme.

Als der Abschnitt über die expressionistische Malerei fertig gesetzt war, erkrankte ich plötzlich. Da der Herr Verleger den ungesäumten Fortgang der Arbeit dringend wünschte, ließ ich mich vorübergehend durch meinen Schüler, den jungen Doktor der Kunstgeschichte, Maler und Graphiker, Herrn Strobel, vertreten. Von ihm rühren die Ausführungen über die Bildhauer Archipenko, Kolbe, Hoetger, Scharff, Belling und Herzog, sowie der Abschnitt über die expressionistische Baukunst her. Es ist mir eine angenehme Pflicht, ihm für diese Hilfeleistung meinen herzlichsten Dank auszusprechen, ebenso meinem Jugendfreunde, Herrn Komponisten Karl Pottgießer in München-Gern, und Herrn Studienrat Dr. Erich Müller in Schweinfurt für das Mitlesen der Korrekturen. Endlich danke ich dem Herrn Verleger bestens für seine steten eifrigen und bereitwilligen Bemühungen um die schwierige Illustration des Buches. Wo eine größere Anzahl von Abbildungen nach Werken eines und desselben Künstlers zur Verfügung stand, habe ich sie möglichst chronologisch angeordnet, um die Entwicklung des Künstlers zu veranschaulichen.

Im übrigen verweise ich auf das Vorwort zum I. Teil.

Erlangen, im Frühjahr 1925

Friedrich Haack



Inhalt



Verzeichnis der Kunstbeilagen



Die moderne Kunstbewegung

1. Einleitung

Für die Bewegung, die im II. Teil dieses Buches besprochen werden soll, besitzen wir bis heute keinen besseren zusammenfassenden, allgemein verständlichen Ausdruck als die „Moderne“. Es ist dies vielleicht zu bedauern, denn das Wort „modern“ hat für manches Ohr einen unangenehmen Klang. Es klingt so äußerlich und oberflächlich, während doch die moderne Bewegung so viel leidenschaftliches Ringen nach Gediegenheit, Gründlichkeit und Innerlichkeit enthält, ja eine künstlerische Vertiefung und Durchdringung unseres gesamten Daseins anstrebte.

Die moderne Kunst streng wissenschaftlich und wahrhaft geschichtlich darzustellen, ist ungleich schwieriger, als die Kunstgeschichte irgend eines verflossenen Zeitalters zu schreiben, ja mit geradezu unüberwindlichen Schwierigkeiten verknüpft. Nicht nur ob der ungeheuren Fülle und verwirrenden Mannigfaltigkeit des Stoffes, nicht nur wegen der Verschiedenartigkeit der darüber gefällten Urteile, vielmehr weil wir selbst noch mitten in der Bewegung stehen und daher unmöglich den zu einem ausgeglichenen Urteil erforderlichen Abstand gewinnen können. Die nachfolgenden Ausführungen müssen daher noch ungleich mehr denn alles Vorausgegangene lediglich als ein Versuch aufgefaßt werden. Auch wurde auf Vollständigkeit jetzt von vornherein verzichtet, lediglich danach gestrebt, die hauptsächlichsten Richtungen und bedeutendsten Künstlerpersönlichkeiten an typischen Werken zu charakterisieren.

Die antike klassische Kunst der Griechen und Römer bildet ein geschlossenes und, da sie die mannigfachen Einflüsse des Morgenlandes völlig eigenartig verarbeitet hat, auch ein selbständiges Ganzes. Das gleiche gilt von der Kunst des christlich-germanischen Mittelalters, wenn sich ihre Wurzeln auch tief ins Altertum zurückerstrecken. Die Renaissance und die davon abgeleiteten Stile, der Barock und das Rokoko, stellen ein drittes derartiges organisches Ganzes dar, das allerdings nicht so selbständig ist wie die antike und die mittelalterliche Kunst, weil namentlich in dekorativer Hinsicht antike Formen lediglich entlehnt oder höchstens weitergebildet wurden. Die Kunst des 19. Jahrhunderts bildet dagegen kein einheitliches Ganzes, wenn sich auch gewisse durchgehende Gesichtspunkte ergeben, die wir in der Einleitung zum I. Teil dargelegt haben. Die Kunst des 19. Jahrhunderts zerfällt vielmehr in zwei grundverschiedene Gebiete, zwischen denen sich ein schier unüberbrückbarer Abgrund auftut. Auf der einen Seite, wo wir bisher geweilt haben, ein noch nie dagewesener Eklektizismus, auf der anderen, zu der wir jetzt übergehen, eine grundsätzliche Selbständigkeit und Unabhängigkeit. Modern schaffen heißt künstlerisch schaffen, ohne irgend einen der geschichtlichen Stile nachzuahmen. So stellt sich wenigstens die Sache dar, wenn man sie in Bausch und Bogen überschaut. Im einzelnen und genauer betrachtet, machte sich auch innerhalb des Eklektizismus viel selbständig künstlerisches Schaffen geltend,

ist auch innerhalb der Moderne recht viel An- und Entlehnung zu beobachten. Schließlich läßt sich über den scheinbar unüberwindlichen Abgrund gar manches Brücklein schlagen.

Die klassizistische wie die romantische Kunst war Gedankenkunst. Auf den gedanklichen Inhalt, nicht auf die Form, auf das „Was“, nicht auf das „Wie“ kam es an. Die Absichten waren auf die höchsten Dinge, auf das Große, Erhabene Monumentale gerichtet. Die Kunst wurde in den Dienst der sittlichen Erziehung des Menschengeschlechtes gestellt. Die Gedanken, welche anderen Geistesgebieten, der Literatur, der Geschichte, der Philosophie, entlehnt waren, wurden mit den einfachsten Mitteln zeichnerischer Art, durch Linienführung und kompositionellen Aufbau ausgedrückt. Die Architektur schuf der Antike bzw. dem Mittelalter nach. Die Farbe wurde auf allen Gebieten gleich verachtet. Cornelius, Rauch und Schinkel waren die Hauptvertreter dieser Gedankenkunst. Während der renaissancistisch-koloristisch-realistischen Richtung herrschte der Gedanke nicht mehr ausschließlich. Die Form gewann von neuem an Bedeutung. Neben der Form trat die Farbe wieder in ihr altes Recht ein. Eine schier unbändige Farbenfreude lebte in jenem Delacroix! — Die Piloty, Makart, Feuerbach, so verschieden sie sonst immer geartet sein mochten, das hatten sie doch alle miteinander gemein, daß sie in erster Linie Maler waren und Maler sein wollten. Allein in zwiefacher Hinsicht bestand noch ein Zusammenhang mit der klassizistischen und der romantischen Kunstrichtung. Der gegenständliche Inhalt sprach immer noch sehr stark mit. Das Hauptinteresse des bildenden Künstlers war immer noch auf Könige und Feldherren, Kriegs- und Geisteshelden gerichtet; höchstens im Sittenbild, aber auch dann nur im Tone der Herablassung, beschäftigte man sich mit dem Mann aus den niederen Volksschichten, besonders mit dem Bauern. Ferner wurde der Anschluß an die Vergangenheit sowohl in der beliebten Auswahl geschichtlicher Stoffe als auch in dem Streben nach altmeisterlicher Technik aufrecht erhalten. Die Baukunst lehnte sich in Deutschland an italienische und deutsche Renaissance, das Kunstgewerbe hauptsächlich an die letztere an. Auch auf dem Gebiete der Bildnerei trat an Stelle der Antike, die bisher fast ausschließlich geherrscht hatte, als Ideal die Renaissance auf.

Der modernen Richtung liegt nun die Auffassung zugrunde, daß sich in früheren Epochen der Geschichte jedes Zeitalter auch künstlerisch in seiner eigenen Sprache offenbarte. Warum das 19. Jahrhundert nicht in der seinen?! — Warum nur in geschichtlichen Erinnerungen wühlen?! — Warum nicht den Versuch wagen, eine selbständige Kunst aus Eigenem zu begründen?! — So wagte man es denn endlich, die Gefühle und Empfindungen, welche die eigene Zeit bewegten, in neu erfundener Formensprache künstlerisch zum Ausdruck zu bringen. Die moderne Kunstbewegung bildet nur einen notwendigen Bestandteil der gesamten modernen Geistesbewegung, die sich auf allen Gebieten, in der Philosophie, in der Literatur, in der Politik geltend macht. Die moderne Kunst ist ein Ausfluß und ein Spiegel der modernen Zeit. Diese ist nicht von einem fest geschlossenen Ideal erfüllt wie etwa das Mittelalter oder die Renaissance, vielmehr wird sie gerade durch schwerwiegende Widersprüche gekennzeichnet. Von allen großen Gedanken des 19. Jahrhunderts drang keiner so tief in alle öffentlichen Verhältnisse wie in das Leben jedes Einzelnen ein, zwang keiner jedermann so sehr zum Nachdenken und zur tätigen Anteilnahme wie der soziale Gedanke, der seinen prägnantesten Ausdruck in der einseitigen Weltanschauung der Sozialdemokratie gefunden hat, der aber auch sonst immer und überall auftaucht und nicht nur das ganze wirtschaftliche und politische, sondern überhaupt das gesamte geistige Leben nachhaltig beeinflußt. Und wer auch nur eine Spur von menschlichem Mitempfinden besitzt, muß diesem Gedanken zujubeln, der ja nichts anderes besagt, als daß wir Menschen

alle Brüder sind — diesem Gedanken, der mit der christlichen Nächstenliebe Ernst machen will. So entwickelte sich auch eine ausgesprochen christliche Spielart des modernen sozialen Gedankens, ja es bildete sich sogar eine christlich-soziale Partei, die bei den Katholiken infolge der Geschlossenheit ihrer Grundanschauungen eine große Stoßkraft erhielt und sich am machtvollsten in dem großen Bürgermeister von Wien, Lueger, verkörperte, die bei den Protestanten dagegen, der evangelischen Freiheit entsprechend, in den mannigfaltigsten Farben schillerte — von dem Berliner Hofprediger Stöcker bis zu dem geistig bedeutenden, aber politisch verhängnisvollen Pfarrer D. Naumann. Den unvergleichlich bedeutendsten und verhängnisvollsten Ausdruck aber fand diese Gesinnung in dem Leben, Schaffen, in dem tragischen Ende und in dem Erbe des Grafen Tolstoi. Im Schicksal und in der bolschewistischen Nachfolge dieses Mannes trat die Verkehrtheit einseitig und ausschließlich sozialen Denkens und Fühlens klar und deutlich zutage. Das ausgehende 19. und beginnende 20. Jahrhundert aber war nicht einseitig sozial gerichtet. Vielmehr machte sich auf der anderen Seite als stärkstes Gegengewicht des sozialen Fühlens und als ein weiteres Hauptmerkmal der geistigen Beschaffenheit des Zeitalters ein leidenschaftliches Ringen und Kämpfen um Befreiung des Ichs geltend, was je nach Veranlagung als ein wildes Ausleben der Persönlichkeit oder aber als eine Steigerung, Erhöhung und Veredlung der Individualität aufgefaßt wurde: hie Nietzsche, dort Tolstoi! — Schroffstes Ichbewußtsein und sozialdemokratisches Massenempfinden waren die beiden äußersten Endpunkte, zwischen denen das moderne sittliche Empfinden hin und her schwankte.

Beide Ideale prägen sich charakteristisch in der modernen Kunst aus. Der Drang nach Individualitätsbetätigung in dem Streben der Künstler, ihren Schöpfungen den Stempel des Besonderen, Eigenartigen, Persönlichen aufzuprägen. Und die Kritik wußte lange Zeit kein höheres Lob als das des Individuellen zu spenden. Die Übertreibung dieses Strebens aber führte bisweilen zum Bizarren. Besonders im Kunsthandwerk und in der Baukunst sollte eine gar zu entschiedene Individualitätsbetätigung gelegentlich die Zweckmäßigkeit bös beeinträchtigen. Daß andererseits ein stark ausgeprägtes soziales, aber auch ein demokratisches und revolutionäres Element in der modernen Kunst steckt, läßt sich nicht leugnen, so daß es uns nicht wundernehmen kann, wenn sich die Gedankengänge gar mancher ihrer Wortführer, wie van de Velde oder Segantini, ganz nahe mit den sozialdemokratischen berühren. Auch läßt sich der sogenannte Expressionismus der Gegenwart, auf den weiter unten ausführlich eingegangen werden soll, sehr wohl in gewissem Sinne als ein Gegenstück zum Bolschewismus begreifen. Trotzdem darf man die moderne Kunstbewegung beileibe nicht als eine bloße Parallelbewegung zu der politisch-sozialdemokratischen auffassen, von deren geistiger Enge und Einseitigkeit sie in Wahrheit weit entfernt ist. Der soziale Gedanke bildet ja nur den einen Eckstein, den anderen aber der Individualitätsgedanke. Die moderne Kunst ist wohl mit sozialem Öl getränkt, aber sie ist dennoch eine hohe, herrliche und königliche Erscheinung. Wie äußerte sich nun der soziale und der revolutionäre Grundgedanke in der bildenden Kunst? — Durchaus nicht bloß in der tendenziösen „Armeleutmalerei“, die nur einen verschwindend kleinen Bruchteil der mächtigen, umfassenden modernen Bewegung ausmacht, vielmehr in dem Streben, das ganze Leben in allen seinen Äußerungen künstlerisch zu durchdringen, ferner in dem Verlangen, die Fesseln der Überlieferung zu sprengen und sich eine eigene, neue, selbständige Anschauung von den Dingen zu bilden. Das Streben nach Originalität führte zum Gegensatz zu allem vorher Dagewesenen. Was hoch war, ward erniedrigt — was niedrig war, erhöht. Eine schier religiöse Andacht zum Kleinen und Kleinsten bemächtigte sich der Seelen! — Bei der Darstellung des Menschen ward der Niedriggeborene, in der Landschaft ward

weder das Meer noch das Hochgebirge, sondern die Flachlandschaft, von den Beleuchtungen ward nicht das Morgenrot und nicht der Sonnenuntergang, sondern das Tageslicht bevorzugt, das weniger in die Augen fallende, aber dafür häufig um so feinere Lichtstimmungen bewirkt. An die Stelle des Außerordentlichen trat das Alltägliche, an die Stelle des Heroischen und Romantischen das Intime. Nachdem man einmal gelernt hatte, allem und jedem einen künstlerischen Reiz abzugewinnen, wuchsen die Schönheits- und Darstellungsmöglichkeiten ins Unendliche. Die neue Schönheit ist so vielfältig, wie vor ihr keine andere. Aus Haß gegen die jüngste Vergangenheit, die stellenweise ins Süßliche ausgeartet war, gelangte man jetzt nicht selten zu der anderen Übertreibung, gerade das von Natur Häßliche zum Darstellungsgegenstand auszuwählen. Und wie in der allgemeinen sozialen Strömung eine christliche Unterströmung erkennbar ist, so spiegelt auch diese sich in der bildenden Kunst charakteristisch wider, am bedeutendsten in den Christusbildern des deutschen Malers Fritz von Uhde. — In der Baukunst herrscht nicht mehr der kirchliche, sondern der weltliche Bau vor, nicht das Schloß und der Palast, sondern das bürgerliche Wohnhaus und, der demokratischen Gestaltung der Gesellschaft entsprechend, das Gebäude, welches imstande ist, große Menschenansammlungen in sich aufzunehmen, das Museum, das Ausstellungsgebäude, der Bahnhof, das Warenhaus, die Gast- und Vergnügungsstätte von ungeheurem Umfang, wie z. B. das Weinhaus „Rheingold“ in Berlin. Im allgemeinen aber kam und kommt es der Moderne im Gegensatz zu sämtlichen anderen Kunstrichtungen des 19. Jahrhunderts ungleich weniger auf die Wahl des Themas als auf die künstlerische Ausführung an. Nicht der Gegenstand, sondern die Form, nicht das Was, sondern das Wie bewegt die Geister.

So verschieden Klassizismus, Romantik und Renaissancismus auch unter sich sein mögen, so wechselte man im letzten Grunde doch nur die Vorbilder, blieb aber schließlich immer bei der historischen Stilimitationskunst stehen. Die Moderne geht dagegen von dem allein richtigen Gesichtspunkt aus: Wozu überhaupt nachahmen?! — Warum nicht den Versuch wagen, eine neue Kunst aus Eigenem zu begründen, aus eigener Anschauung und aus eigener Empfindung heraus?! — Man rang sich zu dem Willen hindurch, nicht durch die Brille der Alten, sondern aus eigenen Augen zu sehen. Man verschloß sich nicht länger der Einsicht, daß die Gegenwart von aller Vergangenheit verschieden ist und daher auch einer anderen Kunst bedarf, um ihren besonderen Gefühlsgehalt zum Ausdruck zu bringen. Der moderne Maler ist nicht mehr darauf erpicht, ein Bild zu malen, das so aussieht, als ob es ein alter Maler gemalt hätte, vielmehr bemüht er sich, den Eindruck, den er selbst vor und von der Natur empfangen, wovon er selbst ergriffen, beseligt und gepeinigt ist, im Bilde festzuhalten. Und wie er sich von allen Erinnerungen an alte Malerei und an die Auffassungen früherer Zeiten freizumachen suchte, so war er auch wenigstens im Zeitalter des Impressionismus bestrebt, zu seinem Eindruck nichts hinzuzudenken, nicht zu reflektieren und nicht zu apperzipieren, vielmehr nur das, aber auch alles das zu geben, was er selbst mit eigenen Augen wirklich gesehen. So wurden denn getrost alle diese bunten Reflexe gemalt, diese blauen und lila Schatten, die anfangs so bedeutendes Aufsehen erregten, diese Kühe, die wie braune Flecken, und diese auf dem Felde arbeitenden Bäuerinnen, die einfach wie rote Kleckse aussehen. Aber man gehe nur hinaus in die Natur, man wage einmal und zwinge sich, selbst zu schauen und dabei von allem, was man weiß, abzusehen. Ja, wir wissen eben, der braunrote Fleck: das ist eine Kuh, oder der knallrote: das ist der Rock einer Schnitterin, aber wir sehen auch nur den roten und den braunroten Fleck. Und der moderne impressionistische Maler malte eben bloß, was er sah. Was hier mit ein paar dürren Worten ausgesagt wird, bedeutet in Wahr-

heit eine Tat — eine männliche Tat von großem Wagemut, eine Tat von hoher Kühnheit des Wollens und starker Kraft des Denkens. Wer selbst dilettiert, weiß, welche Bedeutung für sein Zeichnen oder Malen die Vorlagewerke besitzen, wie er auch beim Arbeiten nach der Natur immer an die Vorlagen zurückdenkt, die er einmal nachgezeichnet hat, wie leicht er dazu kommt, Bäume und Landschaft, Tier und Mensch gerade so zu stilisieren, wie er es an seinen Vorlagewerken gelernt hat. Die moderne Malerei ist nun sozusagen eine solche, die von allen Vorlagewerken grundsätzlich ganz absieht.

Genau so verhält es sich in der Baukunst. Gottfried Semper gilt allerdings auch der Gegenwart noch als großer Geist. Er hat bereits manche Forderung, wie die der Materialgerechtigkeit, aufgestellt, welche auch der Moderne noch als Regel und Richtschnur gilt. Indessen haben seine unmittelbaren Nachfolger und Zeitgenossen oft keinen Hauch seines Geistes gespürt. Ja, man darf es getrost aussprechen: Die Renaissancebewegung mit ihren Abwandlungen hat die Erde, soweit sie bewohnt ist, geradezu verhäßlicht. Ganz besonders aber Deutschland, weil hier mit dieser Bewegung ein starker wirtschaftlicher Aufschwung zusammenfiel, der Taler rollte und überall Häuser neu gebaut wurden. Dagegen wandte sich nun die Moderne. Der moderne Baukünstler geht von ganz anderen leitenden Gesichtspunkten aus als der historische Architekt. Sagte sich dieser: ich will einen antiken Tempel, eine gotische Kirche, eine Renaissancefassade errichten, so spricht jener ganz einfach: Ich will bauen, einen Raum vom Weltenraum abtrennen. Der moderne Architekt ist kein Dekorations-, sondern ein Raumkünstler. Er will den Raum für dessen Zwecke geeignet erschaffen, gliedern, beleuchten, ausschmücken und geht dabei nicht von einem nachzuahmenden Stil, sondern in erster Linie vom Zweck, daneben auch vom Material, von der Rücksicht auf die Umgebung und anderen praktischen Erwägungen aus. Und das Ergebnis dieser neuen Anschauungen ward ausgezeichnet.

Nachdem man sich also während der klassizistischen, romantischen und renaissancistischen Epoche abgequält hatte, den alten Meistern ihre Geheimnisse abzusehen, schuf und bildete man jetzt aus der Anschauung der Natur, aus der Bestimmung des Kunstwerkes und aus der eigenen Seele heraus frisch und keck darauf los. So verhält es sich wenigstens grundsätzlich. In Wirklichkeit haben sich dagegen die Modernen, welche durchaus selbständig in alle Welt hinausstürmen wollten, nicht selten gezwungen gesehen, sich alter Stilformen gewissermaßen wie sicherer Krücken zu bedienen. So spielen denn allerhand Einflüsse in die Moderne herein: mittelalterliche, besonders gotische, solche der Frührenaissance, barocke, zopfige, biedermeierische, namentlich aber japanische. Dagegen hat die italienische Hochrenaissance auf die neue Kunst gar keinen Einfluß ausgeübt. Jener Stil der Ausgeglichenheit, der voll ausgereiften Schönheit, der in sich gefestigten Ruhe vermochte dem ruhelosen, nervösen, ringenden Menschen unserer Zeit nichts zu bieten. Indessen besteht allen jenen Einflüssen zum Trotz das entscheidende Merkmal, welches die Modernen von den Eklektikern des 19. Jahrhunderts unterscheidet, allemal darin, daß den Eklektikern als höchstes Ziel vorschwebte, die großen Alten zu erreichen, den Modernen dagegen, ein noch nicht dagewesenes neues Abbild der Natur und des Lebens aus sich selbst heraus zu gestalten. Damit war für das 19. Jahrhundert ein vollkommen neuer Grundsatz aufgestellt, zugleich aber ein uraltes Prinzip zurückerobert, das alle alten großen Meister befolgt hatten. Demnach stellt die Moderne wohl einen Rückschlag gegen sämtliche vorher bestehenden historischen Richtungen des 19. Jahrhunderts dar, ist aber dennoch, wie wir im einzelnen darlegen werden, organisch aus den Wurzeln der Vergangenheit herausgewachsen. Die anscheinend so revolutionäre Bewegung erweist sich demnach im höchsten und besten Sinne konservativ.

Innerhalb der modernen Kunst lassen sich nun etwa bis zum Weltkrieg drei Hauptrichtungen unterscheiden. Zuerst entstand die schlechthin naturalistische. Ihre Anhänger waren ausschließlich auf eine möglichst getreue Wiedergabe der Natur bedacht. Die Göttin Phantasie existierte für sie nicht. Dem Naturalismus in Malerei und Bildnerei entsprach im Kunstgewerbe die rein konstruktive Richtung, ebenso in der Architektur der rein konstruktive Eisenbau, der im Eiffelturm gipfelte. Aber auf die Dauer befriedigt der Naturalismus den Menschen nicht. Auf der guten Grundlage des neu gewonnenen künstlerischen Erkennens der Natur erhob sich eine dekorative und eine symbolistische Richtung. Den dekorativ schaffenden Künstlern kommt es weniger auf eine unbedingt wahre Darstellung der Natur als auf geschmackvolles, harmonisches und originelles Aneinanderreihen und Zusammenfügen von Farben und Linien an. Sie bringen dem einseitigen Kultus von Farbe, Ton, Stimmung und Beleuchtung gegenüber, den die Naturalisten ausüben, auch die Linie wieder zur Geltung. Die Symbolisten endlich betonen das uralte Recht des menschlichen Geistes und des menschlichen Herzens, in Dingen der Kunst ein gewichtig Wörtlein mitzusprechen. Sie hoben die entthronte Phantasie wieder auf ihren angestammten Thron im Reich der Kunst. Ihnen ist alles Vergängliche nur ein Gleichnis. Wenn sie die Natur wiedergeben, so geschieht es, um den Empfindungen Ausdruck zu verleihen, die sie beseelen. Ihrer Gemütsstimmung entspricht Stoffwahl und Auffassung. Die symbolistische und die dekorative Richtung kann man unter dem gemeinsamen Namen des Neuidealismus zusammenfassen. Dem Neuidealismus in Malerei und Bildnerei entspricht in Kunstgewerbe und Baukunst das Bestreben, konstruktive Zweckmäßigkeit mit Schmuckfreudigkeit organisch zu verbinden, ein Bestreben, das von deutscher Seite seinen erschöpfenden Ausdruck zuerst in Darmstadt, dann in der Dresdener Kunstgewerbe-Ausstellung vom Jahre 1906, darauf in der „Ausstellung München 1908“, zuletzt aber und am durchschlagendsten auf der Brüsseler Weltausstellung 1910 gefunden hat. Dieser neue Idealismus unterscheidet sich von dem alten cornelianischen dadurch, daß er auf einer neuen und selbständigen Naturanschauung beruht. Und insofern läßt sich die gesamte moderne Kunst des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts entsprechend dem Vorwiegen der Naturwissenschaft und dem Vorherrschen der materialistischen Weltanschauung in jener Epoche als eine naturalistische bezeichnen.

Mit seinen Wurzeln tiefer zurückreichend brach dann nach dem Kriege allerseits und auf allen Gebieten der Expressionismus mit elementarer Gewalt durch, der in der Lockerung oder gar gänzlichen Auflösung der Form eine äußerste Weiterentwicklung und folgerichtige Höchststeigerung des Impressionismus darstellt, andererseits im schroffsten Gegensatz zu der jüngst verflossenen Epoche steht, ja die gewissenhafte Naturwiedergabe auf eine in der gesamten Kunstgeschichte noch nie dagewesene Art vernachlässigt oder gar absichtlich verschmäht, um an Stelle einer bloßen Wiedergabe von Natureindrücken eben den Ausdruck eines aufs äußerste gesteigerten leidenschaftlichen Innenlebens zu setzen.

Wann setzt nun die selbständige moderne Kunst, in deren Entwicklung wir gegenwärtig noch mitten darin stehen, eigentlich ein? — Sie hat die eklektische Kunst des 19. Jahrhunderts nicht eigentlich abgelöst, sich vielmehr neben ihr entwickelt, nur daß sie später entstanden ist als jene. Vor allem beginnt die moderne Kunst weder auf allen Gebieten noch in allen Ländern zu gleicher Zeit. Als auf dem Festland der Klassizismus noch in voller Blüte stand, malten die englischen Landschafter Turner und Constable, die bereits in den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts geboren waren, die Natur in einer völlig selbständigen und durchaus „modernen“ Auffassung. Um die Mitte des Jahrhunderts faßte dann die Moderne in Paris festen Fuß und eroberte von Paris aus, das sich dadurch noch einmal

als Herz und Mittelpunkt der abendländischen Malerei und Bildnerei erwies, alle Länder. Millet, der in diesem Sinne der Vater der Moderne genannt zu werden verdient, wurde 1814, sein Genosse Courbet, der entschiedenste Naturalist, fünf Jahre später geboren. In Deutschland, und zwar zuerst in München, dann in Berlin, hielt die neue Kunst nicht vor den letzten Jahrzehnten des verflossenen Säkulums ihren hart bekämpften und dennoch siegreichen Einzug. Böcklin wurde 1827, Hans von Marées 1837, Liebermann 1847 und Max Klinger erst 1857 geboren. Es ist bezeichnend, daß sich der ausgesprochen moderne Geist zuerst in der Landschaftsmalerei regte, die im Laufe des Jahrhunderts alles in früheren Zeiten auf diesem Gebiet Geleistete an Wahrheit, an Beobachtungs- und Ausdrucksreichtum übertreffen sollte. Von der Malerei griff dann die neue Bewegung allmählich auf Bildnerei und Baukunst, namentlich aber auf die „Kunst im Handwerk“ über, die sich allein in England das ganze Jahrhundert hindurch allmählich und völlig organisch entwickelt hatte. Kunst und Handwerk gingen nun die uralte, beiden gleich gedeihliche Verbrüderung wiederum miteinander ein.

In früheren Stilperioden hatte sich die Entwicklung im allgemeinen anders vollzogen: In der Antike wie im Mittelalter, in der italienischen Renaissance wie im Zeitalter des Barockstils war es die Baukunst gewesen, welche geführt und geherrscht hatte, die anderen Künste hatten sich ihr mehr oder weniger dienend angeschlossen. Dieses Verhältnis hatte zweifellos wesentlich dazu beigetragen, den früheren Epochen jenes bewundernswürdig festgeschlossene Stilgefüge zu verleihen. Nur was die nordische Renaissance betrifft, drangen die neuen befruchtenden Elemente aus dem Süden zuerst in die Malerei und Graphik ein. Die nordische Renaissance ist aber auch im letzten Grunde stets ein Mischstil geblieben, dessen Vorzüge wesentlich auf seiten des Malerischen liegen, und sie hat niemals den festen organischen Charakter erlangt wie die italienische Renaissance oder gar wie die nordische Gotik und die antiken Stile. In dem Umstande, daß die Baukunst auch gegenwärtig nicht herrscht, mag es vielleicht wesentlich mitbegründet sein, wenn es den unter sich oft recht verschiedenartigen modernen Bestrebungen so schwer fällt, sich zu einem einheitlichen Stilganzen zusammenzuschließen. Immerhin erlebte das ausgehende 19. wie das beginnende 20. Jahrhundert ein jubelndes Aufwärtsstreben auf allen Gebieten künstlerischer Tätigkeit.

Die Vorherrschaft der Stadt Paris als Kunsthauptstadt der Welt erklärt sich im letzten und tiefsten Grunde aus der natürlichen Veranlagung der Romanen in Sachen der Form, aus ihrer stark ausgeprägten künstlerischen Sinnlichkeit. Seit den Tagen der Raffael und Michelangelo bis ins 19. Jahrhundert herein hatte Rom jene Rolle gespielt. Rom war, solange man rückwärts geschaut, der Antike wie der Renaissance nachgestrebt hatte, Kunsthauptstadt geblieben. Mit dem Entstehen der modernen Bewegung wurde es — wenigstens für Malerei und Bildnerei, nicht für Baukunst und Kunsthandwerk — Paris. Während nun das indolente Rom selbst keine Talente hervorgebracht, sondern sie nur angezogen hatte, sind gar viele von den bedeutenden und führenden Pariser Künstlern geborene Pariser gewesen. Es wird dem Deutschen gegenwärtig fürwahr nicht leicht, seinem westlichen Nachbarn in irgend einem Betracht gute Worte zu geben. Der Faustschlag, den der Franzose mit der „Schwarzen Schmach“ am Rhein der gesamten gemeinsamen abendländischen Kultur, ja unserer im letzten Grunde doch bestehenden Blutsverwandtschaft verabreicht hat, wiegt zu schwer. Aber selbst dieser grausame Sadismus entbindet uns nicht von der Pflicht, in einer wissenschaftlichen Darstellung der Wahrheit gemäß die hohe Bedeutung der französischen Sinnen-, nicht Herzenskultur rückhaltlos zuzugeben. Die Stadt Paris wirkt insgesamt wie ein einziges und einheitliches Kunstwerk. Gewinnt man auch in München, ja innerhalb Deutschlands am meisten in München, den Eindruck, sich

in einer Kunststadt zu befinden, so ist dieser Eindruck in Paris unvergleichlich stärker und zwingender. Dazu trägt die dort Jahrhunderte alte künstlerische Kultur wesentlich bei. Es wirkt eigenartig und tief ergreifend, aus dem Fluten und Strömen des modernen Pariser Straßenlebens weitschichtige und hoch vollendete gotische und sogar romanische Bauten auftauchen zu sehen. Eine uralte Gründung, dem sich verbreiternden Festungsgürtel entsprechend in drei konzentrischen Kreisen, den jetzigen Boulevards, und somit von allem Anfang an höchst malerisch angelegt, die Straßen vielfach von Bäumen bestanden, die Häuser einfach, nie überladen, aber gut gegliedert, mit durchgehenden Balkons, hohen Dächern und sehr geschickter Durchführung des Motivs der Ecke an den Schnittpunkten von Straße und Querstraße, erhält Paris seinen Hauptreiz durch die überall und beständig flutende Bewegung von Mensch und Pferd und Omnibus und Kraftwagen — das Luxuspublikum des ganzen Abendlandes von den Balkanstaaten bis Amerika gibt sich auf den Pariser Boulevards Stelldichein — besonders aber durch das Licht, das sich millionenfach bricht in riesigen Fensterscheiben wie in den Firmenschildern, im Straßenpflaster wie in der Straßenpfütze, im Metall am Pferdegeschirr wie in dem echten und unechten Gold- und Edelsteinschmuck der zahllos lustwandelnden Frauenwelt. Die künstlerische Kultur wurde in Paris niemals unterbrochen und offenbart sich lebensvoll in allem und jedem, in Bauwerk und Denkmal, in Platz- und Straßenanlage, in Kleidung, Haltung und Bewegung der Menschen, selbst in ihrer Art, die Speisen zuzubereiten und namentlich sie darzureichen. Die Pariser sind schlanke, elegante, bewegliche Leute, die auf kleinen Füßen geschmeidig einhergehen, mit ihren feingeschnittenen Händen alle Dinge geschickt angreifen und eine sehr beredte Gebärdensprache führen, wie sie sich auch durch bewegliches Mienenspiel und leuchtende Augen auszeichnen. Die eingeborene Pariser Kultur aber gipfelt in der Pariserin. Der Inbegriff aller Anmut, alles Reizes in der Bewegung offenbart sie ihre künstlerische Veranlagung, indem sie immerdar neue Damenbekleidungsmoden schafft, denen sich die Frauenwelt des gesamten Abendlandes unterwirft. Man darf es vom sittlichen, gesundheitlichen und nationalen Standpunkt gleich beklagen, daß es der deutschen Frau trotz Arzt und Künstler nicht gelungen ist, mit dem Reformkleid wahrhaft durchzudringen und sich damit eine Art deutscher Nationaltracht zu begründen, andererseits erbringt der Umstand, daß Paris in der Frauenmode eine unbedingte Herrschaft ausübt, den Beweis eines dort rastlos wirksamen und lebendigen künstlerischen Schaffens. Denn man mag über die Torheit und Narrheit der Mode schelten, sich über ihre Auswüchse und Ausartungen ereifern, wenn sie phantastische Zerrbilder des weiblichen Körpers schafft, statt seinen organischen Aufbau in der Tracht widerzuspiegeln, zu begleiten und ausklingen zu lassen, es läßt sich dennoch nicht leugnen, daß die Mode der getreueste Spiegel jeder Zeit ist und daß sich in ihr ein, wenn auch häufig irregeleitetes, so doch immerfort lebendig wirksames Erfinden und Suchen nach neuen Linien-, Formen- und Farbenverbindungen offenbart.

So ist der Hintergrund beschaffen, von dem sich die französische Kunst abhebt, denn die französische Kunst ist die Pariser Kunst und Paris in einem für uns Deutsche schier unbegreiflichen Sinne nicht nur Hauptstadt, sondern auch Kunst- und Kulturhauptstadt von Frankreich. Die bildende Kunst durchdringt dort, wie bei uns etwa die Musik, alle Kreise und alle Verhältnisse. Es ist reizvoll, in den großen Pariser Kunstausstellungen zu beobachten, welches natürliche Interesse der Pariser den Werken der bildenden Kunst entgegenbringt, rührend mitanzusehen, mit welcher ungekünstelten Freude und inneren Anteilnahme der Sammler an seinen Schätzen hängt. Angesichts dieser uralten, ununterbrochen fortwirkenden und voll ausgereiften Sinnenkultur werden wir Deutsche

uns der Zersplitterung, die wie in unserm politischen, so auch in unserm Kunstleben herrscht, erst recht schmerzlich bewußt, aber wir können uns dessen getrösten, denn wir verfügen dafür über eine ungleich frischer und gesunder, reicher und mannigfaltiger strömende Volkskraft. Während sich in Frankreich alles in Paris konzentriert und schließlich doch auch nivelliert, erfreuen wir uns in Deutschland gegenwärtig noch gottlob einer an verschiedenen Stätten im Norden, im Süden und im Westen organisch emporwachsenden Kunst und Kultur von großer natürlicher Mannigfaltigkeit.

2. Die Malerei und die zeichnenden Künste

Wie Winckelmann als einflußreichen Mitbegründer des Klassizismus, Wackenroder als literarischen Vorkämpfer der Romantik, so kann man den englischen Philosophen *John Ruskin* (geb. in London 1819, gest. 1900) als Propheten wenigstens der modernen Malerei betrachten[1]).

Während die kunst- und kulturschöpferische Kraft gar häufig aus den Tiefen des Volkes quillt, bildet ebenso häufig für das nachfühlende und verstehende Ästhetentum die Erziehung im wohlhabenden Bürgerhause einen geeigneten Nährboden. Während der grandiose Lichtmaler Turner als Sohn eines Friseurs auf die Welt kam, hatte sein großer literarischer Vorkämpfer John Ruskin einen reichen Weinhändler zum Vater. Und wie nun Ruskins Mutter ihm eine streng religiöse Erziehung angedeihen ließ, nahm ihn sein Vater, der mit derselben inneren Anteilnahme Landschaftsgemälde sammelte, wie er Dichter las, nicht nur auf seine Geschäftsreisen in der Heimat, sondern auch in die Schweiz und nach Italien mit und erläuterte ihm in begeisterten Worten Natur, Geschichte und Kunst jeglichen Landes. So wurde Ruskin gleichsam von Kindesbeinen an auf seinen späteren Beruf vorbereitet. Es war eine schlechte Kritik, die über Turner erschienen war, welche ihm zum ersten und dies erste Mal gewissermaßen zur Abwehr die Feder des Schriftstellers in die Hand drückte. Und Turner ist allzeit sein Held geblieben. Zugleich aber bewährte er sich als Programmredner der englischen Präraffaeliten. Also Bannerträger der Romantik und der Moderne, und zugleich abgesagter Feind der Renaissance. In seiner Persönlichkeit verkörpert sich gleichsam die Wahlverwandtschaft zwischen Romantik und Moderne in ihrem gemeinsamen Gegensatz zur Renaissance. Im Sinne der Moderne aber hat Ruskin weit über Turner hinaus gedacht und die gesamte Entwicklung der Malerei bis auf die Gegenwart in großen Zügen vorausgesagt. Alle große Kunst ist für ihn Anbetung. Man muß sich der Natur in aller Einfalt des Herzens nahen, ohne irgend etwas zu verachten oder auszuwählen: Naturalismus. Man muß die Natur wiedergeben, wie man sie sieht und nicht, wie man von ihr weiß, daß sie ist: Impressionismus. Man muß die Landschaften bis auf den letzten Pinselzug im Freien malen: Pleinairismus. Die Gegenstände bilden ein Mosaik aus verschiedenen Farben, die man Stück für Stück in aller Einfachheit nachahmen muß: Pointillismus. Man muß die gemischten Töne durch Durchkreuzung der verschiedenen ungebrochenen reinen Farben erzeugen, aus denen jene gemischten zusammengesetzt sind: Neoimpressionismus. Und diese Lehre des Neoimpressionismus verkündete Ruskin bereits im Jahre 1856.

Frankreich[2])

Die moderne Malerei ist nicht einer einzigen Quelle entsprungen. Vielmehr sind verschiedene Bäche zu dem einen mächtigen Strome zusammengeflossen. Die alte klassische Kunst der Spanier Velazquez und Goya, jener entschiedensten



Abb. 1 Landschaft von Camille Corot Paris, Louvre (Zu Seite 15)

Naturalisten und Freilichtmaler der Vergangenheit, bildet den einen Ausgangspunkt, einen anderen die französische Karikatur der Gavarni und Daumier, einen dritten die Überlieferung der holländischen Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts, wesentlich mit vermittelt durch einen holländischen Maler des 19. Jahrhunderts, *J. L. Jongkind* (1819—91). Dieser stand für seine Person unter dem Einfluß Boningtons, welch letzterer endlich neben Constable und den anderen englischen Landschaftern seiner Generation (vgl. Teil I. S. 187—197) den Hauptanstoß zur Entstehung der modernen Malerei abgab. England gab den Anstoß, von dort pflanzte sich die Bewegung nach Paris und von Paris auf das gesamte übrige Europa fort.

Während die Weltstadt London im letzten Grunde nur einen einzigen großen Markt darstellt, auf dem der Engländer seinen Geschäften im weitesten Sinne des Wortes nachgeht, während er sein eigentliches Leben draußen lebt in der Natur, in seinem Landhaus, seinem Heim oder bei der Ausübung des Sports, arbeitet der Pariser nicht nur in Paris, sondern lebt der Pariser auch in Paris und liebt sein Paris über alles. Auf den Boulevards zu flanieren, vor den Boulevardcafés zu sitzen ist ihm Selbstzweck, bildet für ihn wie für zahllose Fremde und namentlich Künstler aus aller Welt höchsten Lebensgenuß. Gar mancher ist sich erst auf den Pariser Boulevards dessen bewußt geworden, daß das Leben als solches seinen Reiz besitzt. Nun ist aber das Seelenleben des modernen Menschen so vielgestaltig und mannigfaltig, so grundverschiedenen Stimmungen und Sehnsüchten unterworfen, daß sich neben jener schier leidenschaftlichen Liebe zu der Großstadt ein unendliches Verlangen nach der Natur bilden konnte. Die Übersättigung mit allen Genüssen raffinierter Zivilisation führt eben, wenigstens gelegentlich, gerade zum Wunsche nach dem Gegenteil, nach

Einfachheit und Ursprünglichkeit. So entzündete sich gerade in Paris diese Flamme der Begeisterung für die Natur und für die Landschaft, die zu den ausgeprägtesten Merkmalen des 19. Jahrhunderts und der Gegenwart gehört, eine so innige und leidenschaftliche Naturliebe, wie sie die Welt noch niemals erfüllt hatte. Und der entschiedenste Vertreter dieser ganzen Kunstrichtung, der Stimmungsmaler par excellence, Camille Corot, ist ein geborener Pariser gewesen.

Die Vertreter der klassischen französischen Landschaftsmalerei, die Poussin und Claude Lorrain, hatten nicht die Natur als solche, sondern das Große und Bedeutende in ihr gesucht, bestimmte Gegenden ausgewählt und in dem Sinne komponiert, daß sie das Kleine und Intime zurücktreten ließen, um das Große und Gewaltige um so mehr hervorheben und um so stärker betonen zu können. Die gleichzeitigen Holländer, die Ruisdael, Hobbema und Everdingen waren zwar die eigentlichen Begründer der Einfachheit und Natürlichkeit in der Landschaftsmalerei, aber eine gewisse Romantik ließ sie wiederum die See und das Hochgebirge besonders bevorzugen. Das eigentliche Rokoko stilisierte die Landschaft ins rein Dekorative um und verlieh ihr dabei einen gewissen empfindsamen Beigeschmack. Der Klassizismus vom Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts griff im letzten Grunde wieder auf die Auffassung der Claude Lorrain und Poussin zurück. Zu gleicher Zeit ging Turner allmählich von der schlicht topographischen Vedute zum kühnsten Lichtexperiment über. Heroische Züge sind ihm so wenig fremd wie romantische und machen sich besonders in der gesteigerten Beleuchtung geltend. Indem er aber das Lichtproblem in den Mittelpunkt aller seiner Bestrebungen stellte, begründete er das Leitmotiv für die Landschaftsmalerei des ganzen 19. Jahrhunderts. Zu gleicher Zeit schuf sein Landsmann und Zeitgenosse Constable die eigentliche moderne Landschaftsmalerei, die ohne heroische oder romantische, ohne großartige oder gefühlsschwelgerische Nebenabsichten die Natur als solche, die einfache und alltägliche Natur in dem unerschöpflichen Reichtum ihrer Formen- und Farbenreize, in ihrer unendlichen Mannigfaltigkeit an Beleuchtungsstimmungen wiederzugeben trachtet.

Constable hatte im Jahre 1824 und sein Landsmann Bonington schon zwei Jahre vorher ein paar Bilder im Pariser Salon ausgestellt und mit ihnen zugleich einige andere englische Landschafter, die denselben oder ähnlichen Grundsätzen folgten. Diese Bilder riefen einen Sturm des Entzückens bei den französischen Malern hervor. Es war ihnen, als wären sie erst jetzt sehend geworden und als hätten sie bisher eine Binde vor den Augen gehabt[3]). Der englische Einfluß machte sich besonders bei einer Gruppe von französischen Landschaftern geltend, die sich seit 1830 — daher spricht man von einer Generation von 1830 — in der Umgebung von Paris, in dem Dörfchen Barbizon niederließen. Da es ihrer sieben Künstler von Bedeutung waren, bildete sich für sie der Name: die „Pléjade“, das Siebengestirn. Jenes Barbizon bei Paris aber sollte das Bethlehem der modernen Malerei werden. Dort und in der Umgebung des Dörfchens, in den Wäldern von Fontainebleau malten die Begründer der neuen Richtung, dort suchten sie ihre einfachen Motive, dort bildeten sie eine völlig neue schlichte epische Kunst- und Weltanschauung aus. Dieses Barbizon ist auch die erste und gleichsam das Vorbild all der Kolonien gewesen, welche sich die Künstler im Laufe des 19. Jahrhunderts in der Nähe der Großstädte, auch der deutschen, anlegten. Die Künstler zog und zieht es aus der Stadt aufs Land, in die freie Natur hinaus. Sie wollen, der Unruhe der Großstadt und besonders den widerstreitenden Meinungen ihrer Kritiker wie auch der gesamten Künstlerschaft entrückt, inmitten des Friedens der Natur, sich auf sich selbst besinnen, sich selbst angehören, sich selbst und etwa noch ihrer Familie oder einigen wenigen gleich strebenden und fühlenden Freunden leben. Sie wollen nicht mehr in der Werkstatt bei künst-



Abb. 2 Am Wald von Fontainebleau von Théodore Rousseau Paris, Louvre
(Nach Photographie Braun, Clément & Cie. in Dornach)

lichem Atelierlicht ihre Bilder nach zufälligen Skizzen zusammensetzen, sondern ihr ganzes Leben im steten ununterbrochenen Anblick ihrer Motive zubringen, diese unter dem Wechsel der verschiedenen Beleuchtungen, der Tages- und Jahreszeiten beobachten und ihre Bilder womöglich gleich ganz im Freien heruntermalen. Die moderne Landschaftsmalerei, mag sie an geschlossener Bildwirkung und anheimelnder Behaglichkeit hinter der altholländischen des 17. Jahrhunderts zurückstehen, übertrifft diese an Kraft und Innigkeit des Naturgefühls, an genauer Beobachtung sowohl der geologischen Struktur der landschaftlichen Formen wie besonders der atmosphärischen Stimmungen. Wenn in irgend etwas, ist die moderne Malerei in der Landschaftskunst groß. Was die religiöse Kunst für frühere Zeiten, bedeutet die Landschaftsmalerei für das 19. und beginnende 20. Jahrhundert. Das religiöse Sehnen und Verlangen des modernen Menschen, das im kirchlichen Kultus kein völliges Genüge mehr fand, führte ihn in die Natur hinaus. Die Landschaftsmaler aber waren die Priester in diesem Naturkultus. Sie haben unzählige feine Reize und Stimmungen der Natur, auch der scheinbar unscheinbarsten, sehen und kennen gelehrt, an denen die Menschen, auch die Künstler, früherer Zeiten teilnahmlos vorübergeschritten sind; sie haben gleichsam die Andacht zu jeglicher Naturstimmung gepredigt.

Die Naturempfindung jener Künstler von Barbizon konnte im Verlaufe der nächsten Jahrzehnte kaum mehr übertroffen werden, weder an Zartheit noch an Intensität. Dagegen wurden die künstlerischen Ausdrucksmittel noch bedeutend verändert, verfeinert und gesteigert. Jene Künstler selbst waren in der Beziehung kaum über das von den Holländern des 17. Jahrhunderts bereits Geleistete hinausgelangt, nur daß sie es wagten, ihre Staffelei im Freien aufzustellen, das Grün grüner zu sehen und das Luft- und Lichtproblem schüchtern in Angriff zu nehmen.



Abb. 3 Der Morgen von Camille Corot (Zu Seite 15)

Aber vom heutigen Standpunkt wirken ihre Bilder bisweilen geradezu dunkel, altmodisch, um nicht zu sagen: altholländisch. Selbst die Gemälde der Turner und Constable machen dagegen einen helleren, entwickelteren, im engeren Sinne moderneren Eindruck. Das unvergängliche Verdienst der Meister von Barbizon besteht nichtsdestoweniger darin, im Anschluß an ihre großen englischen Vorläufer eine neue Grundanschauung für ganz Europa festgelegt zu haben; diese nach allen Richtungen zum klaren, folgerichtigen und erschöpfenden Ausdruck zu bringen, blieb den nachfolgenden Künstlergeschlechtern vorbehalten. Unter allen Landschaftern jener „Schule von Barbizon"[4]) war *Théodore Rousseau* (1812—67) der stärkste, männlichste, mannigfaltigste Geist. Er durchstreifte und malte ganz Frankreich, legte auf Beleuchtung, Farbe und Form gleich viel Wert und vermochte mit der Zeichenfeder ebensoviel wie mit dem Pinsel. Seine Landschaften zeichnen sich durch klare Darlegung des geologischen Aufbaues aus; die Baumgruppen wie die einzelnen Bäume, die er zu geben liebte, heben sich bis aufs einzelne Blatt herab scharf und bestimmt vom Himmel ab. Die größte Berühmtheit genießt seine „Sortie de forêt à Fontainebleau", im Jahre 1855 im Salon ausgestellt, jetzt im Louvre (Abb. 2): Blätterreiche dunkle Eichen umschließen wie eine Bogenlaube im Oval den in helleren Tönen gehaltenen Mittelteil des Bildes, wo wir ein paar Kühe ihren Durst in einem Sumpfe löschen sehen, während sich ein einzelner Baum in gewaltiger Silhouette vom Himmel abhebt; in der Ferne weidet eine Herde. Und nun ist die Erscheinung des Sonnenunterganges am Himmel, die Widerspiegelung davon im Sumpf, die Sonnenwirkung auf die Kühe und deren Widerspiegelung, wie überhaupt die Einwirkung des Lichtes auf all und jedes mit einer wunderbaren Kunst durchgeführt.



Abb. 4 San Bartolomeo von Camille Corot Sammlung Vever
(Nach Phot. A. Giraudon, Paris)

Den schärfsten Gegensatz zu Rousseau bildete innerhalb der Gruppengemeinschaft *Camille Corot* (1796—1875)[5]. War Rousseau ein Stück Grübler, der mit jedem Bild eine Aufgabe lösen, der den Dingen auf den Grund gehen, hinter ihrer äußeren Erscheinung ihr innerstes Wesen erkennen, sich nicht mit ihrem Abglanz begnügen, sondern ihren tektonischen Aufbau wiedergeben wollte, so war Corot von alledem gerade das Gegenteil, er war eitel Empfindung, nichts als Empfindung. Und so atmen auch seine Bilder die tiefste künstlerische Empfindung. Im Louvre hängen sie mit solchen anderer Maler von Barbizon in einem Saale vereint, aber sie fallen sofort auf, ziehen den Beschauer beim ersten Anblick mit magischer Kraft an und geben ihn nimmer frei. Corot gehört zu den wenigen französischen Künstlern, denen auch der deutsche Mensch ohne weiteres — unmittelbar, ohne sich in fremdes Wesen künstlich einfühlen zu müssen, Interesse, Liebe, Begeisterung entgegenbringt. Corots besondere Note heißt Stimmung. Wenn irgend jemand, ist er Stimmungsmaler gewesen. Rousseau arbeitete den geologischen Aufbau der Landschaft heraus — die Form, Corot kam es einzig und allein auf die Stimmung an, ohne daß dabei aber jemals die feste Körperhaftigkeit verloren gegangen wäre. Die Stimmung seiner Gemälde ist zart, etwas schwermütig, sanft melancholisch. Er gab die Landschaft in der Umschleierung des Morgen- oder Abendnebels, indem er große Vordergrundbäume und Baumgruppen vor hellere Mittel- und Hintergründe setzte und so starke räumliche Vertiefung erzielte. Corot liebte zarte, dünne Bäumchen, welche die Last ihres Laubwerks kaum zu tragen vermögen, so daß ihre eigentümlich gedrehten und gewundenen Zweige vornübersinken. Er pflegte das Laubwerk nicht bis auf die Silhouette des einzelnen Blattes scharf durchzuzeichnen, sondern als ganze Masse zu behandeln und so auf die Erde leichte Schatten werfen oder sich in verschwiegenen Weihern widerspiegeln zu lassen. Es gibt im Münchener „Englischen Garten“ an den Ufern des Kleinhesseloher Sees Baumgruppen, in deren Anblick man des Abends bei leis aufsteigendem Nebel die Stimmung nachempfinden

kann, aus der heraus Corot seine Landschaften geschaffen hat. Seine Gemälde pflegte er auf einen feinen, silbergrauen Ton zu stimmen, der mit dem Stamm der Birke und der Silberpappel harmoniert. Er liebte es, seine Landschaften mit glücklichen Menschen oder mit seligen Geistern zn bevölkern, welche die Bäume, man möchte sagen: ihre Geschwister in der großen Familie der Natur, bekränzen, in den duftenden Morgen hinausjauchzen oder den milden Abend mit Gesängen begrüßen und sich leichtfüßig im Elfenreigen drehen. (Abb. 3.) Ein gut Stück abgeklärter, heiterer, pantheistischer Weltanschauung steckt in Corots Bildern. Es verbindet sich in den Werken dieses frühestgeborenen Mitglieds der Pléjade feinste Rokokoanmut und stilvolle klassizistische Vornehmheit mit warmem modernen Naturgefühl.

Corot hat sich zu seiner hohen Kunst ganz allmählich empor entwickelt. Als Klassizist in Rom begann er 1825—28 mit römischen Gegenständen, in harter Manier, mit wenig Luft und schweren Schatten (Abb. 4). Er malte italienische Motive: Bergnester auf gelber Erde unter blauem Himmel zwischen grünen Bäumen. Klar sind die Töne nebeneinandergesetzt. Das Gelb des Erdbodens spielt die Hauptrolle. Von „Stimmung“ im späteren Sinne ist noch wenig zu spüren. Er ist dann immer duftiger und luftiger, weicher und toniger geworden. Gegen 1840—45 fängt seine Persönlichkeit an durchzubrechen, 1850 hat er bereits eine beträchtliche Höhe erklommen, und in den sechziger Jahren malt er seine besten Bilder[6]). Corot erreicht seine starken Wirkungen durch ruhige und einfache Technik. Er hat Tonmalerei gepflegt, die Töne frei und breit nebeneinandergesetzt. Dabei bleibt er — z. B. im Gegensatz zu Delacroix — klar bis in die tiefsten Schatten hinein. Die Abbildungen vermögen den Reiz der farbigen Originale nur zum geringsten Teile wiederzugeben (Abb. 1, 3—5). Das Gemälde des Schlosses „Beaune-la-Rolande“ (Abb. 5) macht aber auch in der Abbildung einen bedeutenden Eindruck: die kraftvollen Helldunkelgegensätze, die Widerspiegelungen der tieferen und lichteren Partien, die hoch emporstrebenden Pappeln, die gleichsam beseelten altersgrauen Mauern! — Hervorragend schön ist die in unserer ersten Abbildung wiedergegebene Landschaft. Corot war einer der größten Landschaftsmaler aller Zeiten und Völker.



Abb. 5 Schloß Beaune-la-Rolande von Camille Corot
(Nach Photographie Braun & Cie.)

Über dem Landschafter darf man den Figurenmaler Corot nicht übersehen. Er malte ein-

zelne Frauengestalten, im Innenraum, voll Gefühl und Vornehmheit der Auffassung in jeder Form, in jeder Linie, in jedem Farbenton. Das Fleisch leuchtet in kräftigem Inkarnat warm, hell und lebensvoll aus der kühler und dunkler gestimmten Umgebung von Gewand und Hintergrund heraus. Eine rote Schleife oder dergleichen bildet einen besonderen farbigen Akzent (Abb. 6). Spielt schon bei solchen Bildern die Fleischfarbe eine große Rolle, so erweist sich Corot als Aktmaler der kraftvollsten Lebenswiedergabe fähig. Das schwellende Fleisch ist sehr gut, von der festesten Körperhaftigkeit, dabei sehr weich, voll animalischen Lebens, aber ohne eine Spur von Lüsternheit gemalt.

Jules Dupré (1812—89) war der Dramatiker der Gruppe, der es auf das wild erregte Leben der Elemente abgesehen hatte, auf den Sturm, der das Wasser aufwühlt, der in den Bäumen heult, besonders aber auf den Sturm, der die Wolken am Himmel einherjagt. Gelegentlich wechseln mit wild erregten Szenen friedlich idyllische. Fast immer aber nimmt der Himmel auf Duprés Bildern einen sehr weiten Raum ein, dem die Erde bisweilen nur als „repoussoir" dient. Fast immer spielt die Beleuchtung auf seinen Bildern eine bedeutende Rolle. *Charles François Daubigny* (1817—78)[7] zeichnete sich durch besondere Schlichtheit aus. Er liebte das Wasser, den Durchblick zwischen Bäumen hindurch, das beackerte Feld, blühende Obstbäume, den Frühling. Er bevölkerte seine Landschaften nicht wie Corot mit Nymphen und Dryaden, sondern mit Bauern und Bäuerinnen. Auf seinem vielleicht berühmtesten Gemälde, dem 1857 im Pariser Salon ausgestellten „Frühling", jetzt im Louvre, sehen wir eine junge Bäuerin zwischen grünen Getreidefeldern und blühenden Obstbäumen auf einem Esel einherreiten; im Mittelgrund ein junges Liebespaar, das sich umarmt. *Narzisse Diaz de la Peña* (1807—76), der temperamentvolle Südfranzose, führt uns in das Dickicht des Waldes, besonders des an farbigen Nuancen überreichen Herbstwaldes. Er trug die Farben so kräftig auf, daß seine Bilder wie aus bunten Tupfen zusammengesetzt wirken. Von dem mannigfaltigen Waldesgrün heben sich nackte Frauen in der strahlenden Pracht ihrer gelbrosa Hautfarbe wirkungsvoll ab. Neben ihm ist sein Landsmann und Kunstgenosse *Adolphe Monticelli,* der ein ähnliches Farbengefunkel erreicht hat, und endlich als siebentes und letztes Mitglied der Pléjade *Constant Troyon* (1810—65) zu nennen, der, ursprünglich auch Landschafter, allmählich zum Tiermaler wurde, dabei Tiere und Landschaft zu einem organischen Ganzen zusammenfaßte und sich in der Darstellung des vertieften Raumes hervortat. Ganz besonders tritt seine große perspektivische Begabung in den „Bœufs se rendant au labour" des Louvre hervor. Vom vollsten Morgenlicht getroffen, werfen die Ochsen kräftige Schatten vor sich auf den Weg, sie scheinen aus dem Bilde heraus unmittelbar auf den Beschauer loszuschreiten, sie sind fast gerade von vorn, mithin in der denkbar schwierigsten Verkürzung gegeben (Abb. 7).

Ebenso gewaltig in der Stier- und Rossedarstellung erwies sich neben Troyon *Rosa Bonheur* (1822—99), die größte Künstlerin des Jahrhunderts, ein Mannweib, das sich in Herrenkleidern gefiel und deren durchaus männliches Gesicht wie aus Stein gehauen aussieht. Ihr „Labourage nivernais" im Luxembourg (Abb. 8) mit den gewaltigen Umrissen der Stiere macht einen geradezu überwältigenden Eindruck, und der Pferdemarkt mit den kräftig ausschreitenden, trabenden und bäumenden mächtigen Rossen nicht minder. Nach diesen Großen und in ihrem Sinne bildeten sich dann als Tiermaler *E. van Marcke* und *Ch. Jacque,* als Landschafter *Chintreuil, Lépine* und *Français* aus; *Hervier* übertrug die Farbenstimmungsmalerei auf das Innere alter Kirchen.

Neben den Landschaftern die Karikaturisten. Die Witzblätter, wie die „Caricature" (seit 1830), der „Charivari" (seit 1832), das „Journal pour rire" (seit 1848) waren die Träger ihrer Griffelkunst (Woermann). Sulpice Guillaume

Chevalier, mit dem Künstlernamen *Paul Gavarni* (1801—66), der von der Darstellung anmutig leichtfertigen Pariser Lebens zur Schilderung tiefsten menschlichen Elends und furchtbarster menschlicher Verkommenheit abschwenkte, war einer der ersten großen Karikaturisten, die unter der Regierung Louis Philipps die Schale ihres ätzenden Hohnes über Thron, Bourgeoisie, Beamtentum, ganz besonders aber über die Vertreter der Gerichtsbarkeit ausgossen[8]). Gavarnis leicht erotische Bleistift-Zeichnungen (z.B. Nürnberg, Städtische Galerie) sind von wundervoller, stark farbiger Helldunkel-Wirkung, großer Leichtigkeit des Vortrags und fabelhafter Beweglichkeit der Figuren. Als Maler huldigten jener sozialen Richtung *Granet, Leleux, Antigna* und besonders *Octave Tassaert* (1800—74), der sich ähnlich wie Gavarni vom Darsteller schlüpfriger Szenen zu einem solchen des bittersten sozialen Elends entwickelte. *Constantin Guys* (1805—92)[9]) war ein leichtbeschwingtes, freies, anmutiges Talent, dem im besten Sinne etwas glücklich Dilettantisches anhaftete oder wenigstens alles beruflich Gequälte fernlag, ein Impressionist im verwegensten Sinne des Wortes, als der Impressionismus noch nicht als herrschende Kunstrichtung ausgerufen war. Selbst einst Soldat und Reitersmann, stellte er Soldaten und Pferde, daneben Damen und Dämchen aus dem Dunstkreis des Kaisers Napoleon III. und der Kaiserin Eugenie dar in grandseigneur-lässigen, dabei aber doch unbedingt treffsicheren Umrissen und in kühnster Fleckverteilung, wobei er alles künstlerisch Unwichtige genial wegließ, das Wichtige aber zu höchst eigenartigen dekorativen Wirkungen verwertete. Eine jegliche seiner kecken Improvisationen in Federzeichnung und Tusche ist voll Leben, voll Verve, voll Genialität. Der bedeutendste Künstler dieser ganzen Gruppe aber war *Honoré Daumier* (1810—79), der, als Karikaturenzeichner längst bekannt, sich auf der Pariser Weltausstellung vom Jahre 1900 als ein bedeutender Maler von großer Tonschönheit, als Meister einer prickelnd pikanten Palette entpuppte[10]). Daumier zeichnet sich durch die Wahrheit, Lebendigkeit und Natürlichkeit aus, womit er seine Motive aus dem Leben herausgreift. Seinen Bildern wie seinen Zeichnungen ist ein Zug



Abb. 6 Porträt der Mme. Gambey von Camille Corot (Sammlung Marczell v. Nemes, Budapest)



Abb. 7 Heimkehr von der Weide von Constant Troyon Paris, Louvre (Zu Seite 16)

unmittelbar hinreißender Wucht und Größe eigen. Entweder treten seine Gestalten hell und farbig aus tiefem Dunkel heraus, daß man sich beinahe an Rembrandt erinnert fühlt, oder sie stehen dunkel vor hellem Grund. Immer aber heben sie sich als gewaltige Silhouetten vom Hintergrunde ab. Die Zeichnung ist wild, ja barock mit starker Betonung der entscheidenden Linien, wodurch eben der Eindruck des Karikaturistischen hervorgerufen wird (Abb. 9). Die Karikatur hatte eine große kunstgeschichtliche Bedeutung: Sie lenkte mit voller Entschiedenheit auf die moderne Tracht, auf das moderne Leben, auf den modernen Menschen hin. Indem man sich mit alledem, wenn auch anfangs in satirischer Absicht, beschäftigte, lernte man zugleich darin die eigentlichen künstlerischen Werte, eine neue und eigenartige Schönheit erkennen. Der Karikaturist Honoré Daumier hat bedeutenden Einfluß auf François Millet ausgeübt. Mit ihm ist Millet die großartige, geradezu michelangeleske Vereinfachung des Landschaftlichen, Figürlichen, Kostümlichen gemein, nicht aber die fein abgestimmte Färbung, nicht diese stürmische, hinreißende Leidenschaftlichkeit, nicht die an Bosheit streifende Spottlust. Daumier war der denkbar feurigste Dramatiker, Millet ein Epiker vom Schlage Homers. Jener faßte das Unglück der Besitzlosen als Schuld des Besitzenden auf, dieser stellte den Bauern ohne Nebengedanken schlechthin so dar wie er ihn sah. François Millet überragte alle Künstler seines Zeitalters. Mögen sie alle, von denen wir bisher gesprochen, von hervorragender Bedeutung als Vorläufer, Anreger und Mitbegründer der modernen Kunst sein, als deren eigentlicher Vater kann dennoch einzig und allein Millet bezeichnet werden. Es ist eigen: so viel die geborenen Pariser zur Entwicklung der französischen und damit der gesamten modernen Malerei auch immer beigetragen haben, die eigentlich richtunggebende und neuschöpferische Persönlichkeit stammte vom Lande und war germanischem Blut entsprossen.

Jean François Millet[11]) (1814—75) war eine echt germanische Erscheinung, ein kraftvoller blonder Normanne mit lang auf die Schultern herabwallendem



Abb. 8 Labourage nivernais von Rosa Bonheur Paris, Musée du Luxembourg (Zu Seite 16)

Haupthaar, großmächtigem Bart und blitzblauen Augen. Er wurde in dem Weiler Gruchy bei Cherbourg, in der Nähe vom Cap de la Hague als Bauernsohn geboren. Im Anblick des Meeres wuchs er auf; „er hörte von klein auf die Stürme über den Ärmelkanal wüten, sah die Schiffe stranden und die Leichen derer, die man nicht retten konnte, ans Land treiben". Um den Lebensunterhalt für die Familie gewinnen zu helfen, mußte er als heranwachsender Jüngling inmitten seiner zahlreichen Geschwister auf dem Felde hart mitarbeiten. Sein Vater, obgleich ein schlichter Bauer, muß ein geistig freier Mann gewesen sein, der seinen Sohn, als sich in diesem das Genie zu regen begann, mit Stolz auf die künstlerische Laufbahn hinwies. So verließ der junge Millet das heimatliche Dorf und bezog die Akademie von Cherbourg, wo sein Zeichenlehrer Langlois den werdenden Genius in ihm erkannte und ihm die Möglichkeit verschaffte, sich in Paris weiterzubilden. In Paris studierte Millet zuerst die alten Meister im Louvre, unter denen ihn neben den italienischen Quattrocentisten besonders Poussin und am meisten Michelangelo begeisterten. Von den Lebenden entsprach ihm nur Delacroix. Trotzdem trat er schließlich in die zumeist besuchte Delaroche-Schule ein. Aber dem jungen Millet sagten darin weder seine Genossen noch sein Lehrmeister zu. Unendlich niederdrückend mußte es auf ihn wirken, daß er sich gezwungen sah, um seinen Lebensunterhalt zu fristen, leichtverkäufliche Ware in dem zu Paris niemals überwundenen Geschmack Bouchers mit einem Stich ins Sinnliche und Lüsterne zu malen. Der Louvre in Paris enthält eine Probe dieser ersten Manier des Künstlers in den „Baigneuses". Auf den Ausstellungen erregte er damals wohl die Aufmerksamkeit der Presse, aber nicht die der Käufer. Er hatte mit der harten Not des Lebens zu kämpfen, um so mehr, als er sehr bald nicht nur für sich selbst, sondern auch für eine Familie zu sorgen hatte. Im Jahre 1845 hatte er sich bereits zum zweiten Male verheiratet, nachdem ihm seine erste Frau nach kurzer Ehe gestorben war. So wurde Millet 34 Jahre alt, ohne den rechten Boden für seine eigentliche Begabung gefunden zu haben. Endlich erschien im Salon der „Kornschwinger", der erste echte Millet, das erste wahrhaft moderne Gemälde des Festlandes. In demselben Jahr 1848, das uns die Befreiung des dritten Standes brachte, wurde in Frankreich der vierte Stand in das Reich der Kunst aufgenommen.



Abb. 9 Schachspieler von Honoré Daumier (Zu Seite 18)

Im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin hängt das Bild einer Winzerin aus der italienischen Frührenaissance[12]). Die Winzerin stellt eine Allegorie des Herbstes dar. Das Gemälde gehört der Schule von Ferrara an und wurde von Francesco Cossa gemalt. Die Winzerin ist mit dem herben Ernst und mit der tiefen Ehrfurcht vor allen Erscheinungen dargestellt, welche jene Stilepoche kennzeichnen. Und wie im Süden, so wurde damals auch im Norden der Bauer, wenn er überhaupt gemalt wurde, ernst aufgefaßt. Die vornehm auslesende italienische Hochrenaissance kennt den Bauern nicht mehr. Hatte Dürer für ihn noch im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts ernste Worte gefunden, so schlägt er mit dem Kupferstich der tanzenden Bauern vom Jahre 1514 den scherzenden, leicht spöttischen Ton an, wie er in den Bildern des grandiosen „Bauern“-Brueghel widerklingen, ja von nun an durch Jahrhunderte erklingen sollte. Merkwürdig, welch edle und ruhige Sachlichkeit der Gutsherr Peter Paul Rubens in der Darstellung seiner Bauern an den Tag zu legen vermochte. Dagegen lassen die gleichzeitigen, durch und durch bürgerlichen Holländer in ihren Genrebildern den Bauern lediglich als wüsten Gesellen oder komischen Kauz erscheinen, der nichts als saufen, raufen und Unflätigkeiten jeglicher Art verüben kann. Es herrscht bei ihnen dem ganzen Stande gegenüber etwa derselbe Hochmut wie bei Shakespeare. Das Rokoko griff aus dem weitverzweigten Bauernstande nur den jungen Schäfer und die schöne Schäferin heraus und stilisierte sie rein willkürlich ins empfindsam Sinnliche. Dagegen brachte das 19. Jahrhundert in diesem Falle die Erlösung. Einmal erschien der Bauer, z. B. bei dem französischen Maler *Leopold Robert* (1794—1835) als Träger malerischer Volkstracht und stieg schon als solcher in der Achtung seiner Darsteller und Beschauer. Von ungleich größerer Bedeutung ist aber die Neuerung

der deutschen Romantik. Treibt auch der „dumme Bauer“ gelegentlich noch in gemütlich humoristischer Auffassung in den Holzschnitten Moritz von Schwinds seinen Spuk, wie etwa im Gestiefelten Kater, so umgab und erfüllte ihn andererseits derselbe Künstler und sein Freund Ludwig Richter erst recht mit Gefühl und Empfindung. Man legte ihm die zartesten Regungen bei, deren man selbst fähig war, und stellte ihn bei keuscher Liebeswerbung, im trauten Familienkreise, in gehobener Feierabend- und Feiertagsstimmung, beim sonntäglichen Kirchgang, in seinem Verhältnis und im Aufblick zu Gott dar (vgl. Teil I, Abb. 96, 100, 102, 103, 106 und die Spitzweg-Tafel). In der Darstellung des Bauern besteht derselbe Unterschied zwischen den deutschen Romantikern der ersten Hälfte des 19. und den holländischen Genremalern des 17. Jahrhunderts, wie zwischen der kernigen, empfindungstiefen und innig religiösen Bauernpoesie eines Jeremias Gotthelf und den burlesken Figuren und Szenen, in denen sich Shakespeare gelegentlich über die Landbewohner lustig macht. Indem so die Romantik den Bauern von der hochmütig und einseitig aristokratisch-städtischen Renaissanceauffassung erlöste, arbeitete sie auch auf diesem Sondergebiet (wie in der Gesamtentwicklung der Kunstgeschichte) der Moderne vor. Indessen erhob sich auch in der Bauernmalerei zwischen Romantik und Moderne der Renaissancismus. Indem man an Kolorit und Formenanschauung der Großmeister der Renaissansce anknüpfte, konnte man von ihrer seelischen Grundauffassung nicht unberührt bleiben. Immerhin hatte man sich doch ein wenig von der zarten Gefühlsweise der Romantik bewahrt. Man sah zwar selbst etwas von oben herab und nicht ohne Lächeln auf die Feste, die man die Bauern jetzt wieder mit Vorliebe feiern ließ, aber man stellte sie dabei doch gesittet und wohlanständig dar. So entstand die etwas süße und zugleich fidele Auffassung, für die Knaus charakteristisch ist. Berthold Auerbach hieß, ins Bildkünstlerische übersetzt, Benjamin Vautier, und das derb empfindsame oberbayerische Volksstück spiegelte sich in den allerdings qualitativ unvergleichlich höher stehenden Sittenbildern von Franz Defregger (Teil I, Abb. 222 und 214). In England war diese Auffassung eigentlich schon seit Wilkie an der Tagesordnung (vgl. Teil I, S. 197).

Nach und neben allen diesen verschiedenen Arten der Auffassung erscheint es nun geradezu wie eine Kulturtat, wenn der mit Zola kongeniale, aber ungleich tiefer veranlagte und gemütvollere Jean François Millet zum erstenmal den Bauern bei der Arbeit darstellt, bei seiner ernsten, schweren, für alles menschliche Dasein grundlegenden Arbeit, beim Säen, Hacken, Graben, Pflügen, Ernten, Schweineschlachten, die Bäuerin beim Hühnerfüttern und Ährenlesen, die Kinder beim Gänsehüten usw. Millets „Kornschwinger“ muß damals ungeheures Aufsehen erregt haben! — Wir können uns dies gegenwärtig kaum mehr vorstellen. Besucht man heutzutage irgend eine Kunstausstellung — sei es, wo es sei —, so begegnet man auf Schritt und Tritt einem pflügenden, säenden, erntenden, kurz einem arbeitenden Bauern. Man muß sich nun vergegenwärtigen, daß der Schöpfer dieser ganzen weitverzweigten Kunstart Millet ist, um seine außerordentliche Bedeutung für die Stoffwahl voll zu ermessen. Nachdem Millet einmal seine rechte künstlerische Heimat gefunden hatte, verließ er sie nie wieder. Als ihn im Jahre 1849 die Cholera aus Paris vertrieb, siedelte er sich in dem Dörfchen Barbizon am Rande des Waldes von Fontainebleau an, wo er sich der bereits bestehenden Künstlerkolonie anschloß (vgl. S. 11) und besonders mit Rousseau eine innige lebenslängliche Freundschaft einging. Auf der sogenannten „pierre de Barbizon“, einem bescheidenen Gedenkstein, sind ihre Brustbilder sinnig vereinigt. Dort in Barbizon, im täglichen Anblick des Lebens der Natur und des Landmannes, wurde Millet sein besonderer Beruf völlig klar. Bei ihm deckten sich der Mensch und der Künstler, Leben und Streben flossen ihm in vollendeter Har-



Abb. 10 Tod und Holzsammler von Jean François Millet
Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek

monie in Eins zusammen. Er war eine in sich abgeschlossene Persönlichkeit, ein Mensch aus einem Gusse, ein ganzer Mann. Der Bauernsohn zieht, nachdem er sich selbst gefunden hat, wieder unter die Bauern und widmet ihrer Darstellung seine volle, ungeteilte Kraft. Auf den Kornschwinger folgten der ruhende Winzer, der auf die Hacke gestützte Bauer, der seinen Rock anziehende Bauer, der Sämann, die verschiedenen Hirten und Hirtinnen, die Erdscholle, die Strickstunde, die Frau mit den Hühnern, die Frau, welche die Kuh melkt, und andere derartige Gemälde mehr. Bisweilen, aber selten, nahm die Einbildungskraft des Künstlers einen großartigen Schwung wie im „Tod und Holzsammler" der Ny Carlsberg Glyptothek zu Kopenhagen (Abb. 10). Der Tod mit der Sense auf der Schulter und dem abgelaufenen Stundenglas in der hocherhobenen Linken, vom Rücken gesehen und in ein weiches, anschmiegsames Tuch gehüllt, das Hüfte und Schulterblatt grausig durchscheinen läßt, packt mit unbezwinglicher Macht den Holzsammler, der am Boden kauert und von seinem Reisigbündel wie von seinem Leben nicht lassen will. Durch die einander widerstrebenden Linien ist der Kampf wunderbar zum Ausdruck gebracht, ebenso wunderbar durch die eine lang hingestreckte Diagonale, die rechts unten an den äußersten Enden des Reisigs beginnt, über die Arme des Mannes und den rechten Arm des Todes hinwegläuft, um an der linken Flügelspitze des Stundenglases zu enden, die unwiderstehliche Macht des Todes, welche den Reisigsammler aus dem Bilde und damit aus dem Leben gewaltsam hinwegreißt. Links tobt der Kampf, rechts herrscht bereits die Ruhe des Todes.

Doch nicht in solchen phantasievollen und dramatisch erregten Kompositionen besteht im letzten Grunde die besondere Bedeutung Millets, vielmehr in seinen Existenzbildern, die von einer geradezu epischen Ruhe erfüllt sind, wie den Ährenleserinnen im Louvre zu Paris (Abb. 11). „Les glaneuses," sagt Edmund About, „ne font appel ni à la charité, ni à la haine; elles glanent leur pain miette à miette, avec cette résignation active qui est la vertu du paysan." „Die Ährenleserinnen wenden sich weder an unser Mitleid noch an unseren Haß, sie lesen ihr Brot, Brosamen für Brosamen mit jener tätigen Gelassenheit, welche die Tugend des Bauern ausmacht." Der Horizont ist ziemlich hoch angesetzt. Also wenig Himmel, viel Erde. Die Erde aber stellt sich als ein weit ausgedehntes Ackerfeld dar, auf dem sich ganz hinten einige riesige Getreideschober erheben, neben denen Leute arbeiten. Auch ein Reiter ist zu erblicken. Dies alles in winzig kleinem Format. Dagegen heben sich die drei Ährenleserinnen im Vordergrunde des Bildes in geradezu monumentalen Silhouetten vom Felde ab. Dabei ist der eigenartige Rhythmus der Bewegung, der für den arbeitenden Landmann so bezeichnend ist, wundervoll wiedergegeben.

Endlich erscheint Millet auf diesen beiden Gemälden nicht nur als Figurenmaler, sondern auch als Landschafter. Er gehört mit seinem Freunde Rousseau zu den Gründern des „paysage intime". Millet hat einige wenige Landschaften ohne Staffage gemalt, wie die „Église de Gréville" oder den „Printemps", beide im Louvre. In der Regel aber bildet die Landschaft mit den Menschen bei ihm ein organisches Ganzes. Er stellte die Landschaft mit den Menschen, die in ihr wohnen, zusammen dar, weil er sie zusammen sah, fühlte, erlebte. Besser als alle Deutungsversuche von anderer Seite vermögen uns die eigenen Aussprüche Millets über seine Kunst aufzuklären. „Ich will, daß meine Gestalten etwas Zwingendes,



Abb. 11 Die Ährenleserinnen von Jean François Millet Paris, Louvre

Notwendiges haben, daß sie mit dem Boden verwachsen scheinen, daß man den Gleichklang zwischen ihnen und ihrem Beruf empfindet.“ Oder er schreibt an seinen Freund, den Kritiker Alfred Sensier: „Ich muß Ihnen auf die Gefahr hin, für einen Sozialisten zu gelten, gestehen, daß das Landleben die Seite des menschlichen Lebens ist, die mich in der Kunst am meisten ergreift und — wenn ich machen könnte, was ich wollte, so würde ich nichts malen, was nicht das Resultat eines durch den Anblick der Natur empfangenen Eindrucks ist, in bezug auf die Landschaft sowohl wie auf die Figuren. Niemals erscheint mir die heitere Seite, ich weiß nicht, wo sie ist, und ich habe sie nie gesehen. Das Heiterste, was ich kenne, ist die Ruhe, das Schweigen, welches man so köstlich in den Wäldern oder auf den beackerten Landstrichen genießen kann. Man wird mir zugestehen, daß man sich hier immer einer Träumerei hingeben kann, und zwar einer traurigen, wenn auch reizvollen Träumerei. Man sitzt unter Bäumen und empfindet das Wohlbehagen, alle Ruhe, die man genießen kann; man sieht, wie ein armes, mit einem Reisigbündel beladenes Wesen aus einem kleinen Fußweg herauskommt. Die unerwartete und immer überraschende Art, in der diese Gestalt vor einem auftaucht, erinnert augenblicklich an die traurige Grundbedingung des menschlichen Lebens, die Arbeit. Das ruft immer einen Eindruck hervor, ähnlich demjenigen, welchen Lafontaine in der Fabel des Holzhauers mit den Worten ausdrückt:

> Quel plaisir a-t-il eu depuis qu'il est au monde?
> En est-il un plus pauvre en la machine ronde? —

Ferner schreibt Millet: „Auf beackerten Landstrichen, bisweilen aber auch auf solchen, denen wenig abzugewinnen ist, sieht man Gestalten hacken und graben. Man sieht, wie sich diese und jene sozusagen in den Hüften aufrichtet und sich den Schweiß mit der umgekehrten Hand abtrocknet: ‚Du sollst dein Brot im Schweiße deines Angesichts essen.‘ Ist das eine fröhliche, scherzhafte Arbeit, wie es uns gewisse Leute gern einreden möchten? Und doch findet sich hier für mich die wahre Menschlichkeit, die große Poesie!“ Endlich äußerte er sich dem Kritiker Thoré gegenüber zur Erläuterung seines Bildes Die Frau mit dem Eimer: „In der Frau, welche Wasser schöpft, habe ich versucht zu zeigen, daß es weder eine Wasserträgerin ist noch selbst eine Magd, sondern die Hausfrau, welche zum Gebrauch ihres Hauses Wasser geholt hat, Wasser, um ihrem Mann und ihren Kindern die Suppe zu kochen; daß man durch die Art der Grimasse, welche ihr durch die Last abgezwungen wird, die an ihren Armen zieht, und durch das Zwinkern der Augen hindurch, welches ihr das Licht verursacht, auf ihrem Gesicht einen Zug ländlicher Güte ahnt. Ich habe wie immer mit einer Art von Abscheu vermieden, was an das Sentimentale streifen könnte. Ich habe im Gegenteil gewollt, daß sie mit Schlichtheit und Gutmütigkeit und ohne es als einen Frondienst zu betrachten, eine Handlung vollzieht, welche nebst den anderen Arbeiten des Haushalts die Arbeit eines jeden Tages und eine Gewohnheit ist. Ich wollte auch, daß man sich die Frische des Brunnens vorstellen könne, und daß sein altertümliches Aussehen deutlich erkennen lasse, daß viele vor ihr gekommen sind, daraus Wasser zu schöpfen.“ Diese Briefstellen sind in mehr als einer Hinsicht lehrreich. Sie lassen uns tief in die innersten Absichten des Künstlers hineinschauen. Man erkennt daraus, daß es nicht etwa Tendenz war, was Millets Kunst hervorrief, die dann den entscheidenden Anstoß zur „Armeleutmalerei“ der ganzen Welt liefern sollte. Er gab eben schlecht und recht den Menschen und das Leben, wie er es sah. Gewiß ist das Leben der unteren Schichten und das Leben des Bauern im besonderen zu verschiedenen Zeiten und in den verschiedenen Ländern verschieden. Unserem Franz Defregger bot sich im lieben Land Tirol ein anderer Anblick dar als dem Franzosen François Millet in der Umgebung von



Abb. 12 Angelus von Jean François Millet (Zu Seite 26)

Paris. Aber ebenso gewiß ist es auch, daß man alles von zwei Seiten aus anschauen kann und daß Millet eben das ganze Leben und besonders das Leben des Bauern von der tieftraurigen Seite aus ansah. Ihm erschien der Bauer wie ein geplagter, abgerackerter, freudloser Arbeiter. Wie sauer ringt die kargen Lose der Mensch dem harten Himmel ab! Millets Bauer kennt keine sonntägliche Freude und Erholung, ja, er scheint das den Menschen ohne Ansehen von Stand und Beruf beschiedene Glück der Liebe niemals genossen zu haben. Aber dieser Sklave der Arbeit wird zu heldenhafter Größe gesteigert, indem er sich, allein oder mit wenigen Genossen vereinigt, in gewaltiger Vertikale, welche die Horizontale der Landschaft siegreich überschneidet, vom Hintergrund abhebt — mit Kopf und Brust in den Himmel hineinragt. Auf diese Weise verleiht Millet seinen Bildern eine schlichte, geradezu antike Größe. Eine episch-homerische Künstlernatur, vereinfachte und monumentalisierte er zugleich seine Gestalten, die in kräftiger Plastik, in ungeheurer, geradezu michelangelesker Körperlichkeit uns gegenübertreten. Der Gewalt der Leiber entspricht der großartig vereinfachte Faltenzug der prall am Körper anliegenden Gewandung. Doch nicht den Leib allein, Millet malte auch die Seele des Bauern. Selber aus dem Bauernstand hervorgegangen und mitten unter seinen Geschwistern im harten Kampf ums tägliche Brot auf dem Acker groß geworden, nach seiner Pariser Lehrzeit wieder aufs Land zurückgekehrt, fühlt Millet das ganze leibliche und seelische Dasein des Bauern bis in die innerste Seelenregung wie in den kleinsten Handgriff mit. Und was der Künstler fühlt, vermag er auch, wenn er wirklich ein Künstler ist, wiederzugeben, — jede Stimmung, die er einmal empfunden, durch das Instrument seiner Kunst in der Seele des Beschauers wieder anklingen zu lassen. Das Stimmungsmittel aber, das Millet dabei vor allem verwandt hat und worin er sich als echt moderner Künstler erweist, ist das Licht. Während das Licht das weite Land erfüllt, pflegen sich die Figuren als dunkle Massen dagegen abzusetzen. Sie sind gegen das einfallende Licht der Sonne gestellt, und deren Strahlen gleiten seitlich an ihnen herab, um sie herum und bilden vereinzelte Lichter auch auf ihrem Antlitz. Und wie den Landmann, so schildert der Sohn der Erde auch das Land, die Natur. Hier erhebt er sich zu freudigerer Auffassung. Er schwärmt nicht im tiefen Walde, er sucht keine verschwiegenen Weiher auf, sondern er malt das bebaute, bewohnte Land. Aber dessen Stimmungen vermag er alle aufs feinste zu empfinden. Im Louvre hängt eine Nachgewitterstimmung von Millet, der oben erwähnte „Printemps“: Im Hintergrund hängt der Himmel noch voller Gewitterwolken. Aber vorn haben sich Blitz und Donner und Regen bereits ausgetobt und nun auf Blumen und Beeten eine Frische hinterlassen, herrlich wie am ersten Tag. Das alles ist mit einer Ursprünglichkeit empfunden und mit einer Selbstverständlichkeit dargestellt, die gar nicht auszusagen sind. Es ist keine Poesie in diese Naturstim-

mung aus dem menschlichen Herzen empfindsam hineingeheimnißt, aber die ganze Poesie, die wirklich in einer solchen Naturstimmung liegt, kraftvoll herausgeschöpft. Damit fällt auch der Vorwurf in sich zusammen, den man so oft gegen Millet und die ganze Moderne geschleudert hat, daß es sich für sie nur um ein photographisch genaues und photographisch gleichgültiges Abbild der Wirklichkeit handle. — Wahrlich, *der* photographische Apparat müßte erst erfunden werden, der z. B. die „ländliche Güte“ einer Bäuerin nachzufühlen vermöchte! — Wie sehr der von tiefer Empfindung beseelte Millet alles, was er malte, mit Gefühl zu durchdringen vermochte, offenbart am besten sein berühmtes Gemälde „Angelus“ vom Jahre 1859 (Abb. 12): Mann und Frau haben auf dem Felde gearbeitet. Da ertönt das Abendglöcklein, welches die frohe Botschaft verkündigt: „Angelus Domini nuntiavit Mariae.“ Die Bauersleute legen nun ihr Gerät aus der Hand, er entblößt das Haupt, sie legt die Hände zusammen, beide neigen sich ein wenig zu Boden und — beten. Von der schweigenden Natur, die sie rings umgibt, heben sich die beiden ihr Gebet flüsternden Menschen riesengroß ab. Ihre Gestalten, die weibliche im Profil, die männliche in voller Vorderansicht, überschneiden in großartigen Umrissen das weite Blachfeld und ragen noch in den Himmel hinein. Der Abendsonnenschein übergoldet den Himmel, und von diesem hellfarbigen Hintergrunde heben sich die Häupter der beiden Menschen kräftig dunkel ab. Die letzten Strahlen der Sonne gleiten aber auch an ihren Körpern herab und bilden an den sonst dunklen Gestalten helle Lichtstreifen. Diese schwermütige Abendbeleuchtung, das letzte Scheiden des Sonnenlichts, liebte Millet über alles. Wenn er seine Tagesarbeit vollbracht hatte, pflegte er in der Abendkühle und im Abendschatten einen Gang aufs freie Feld hinaus zu tun. Auf dem Angelusbilde aber erscheint vollendete ländliche Natürlichkeit mit zartester und dennoch von aller Empfindsamkeit freier Empfindung gepaart. Es dürfte wohl des Meisters höchste Meisterleistung sein.

Im Format sind Millets Bilder merkwürdig bescheiden. Nach der Abbildung wäre man geneigt, sich ein jedes von ihnen als Riesenleinwand vorzustellen; sieht man dann die Originale, so erstaunt man über ihren mäßigen Umfang. Nichts ist mehr geeignet, ihre innere Größe zu kennzeichnen, als gerade dies. — Millet lenkte die Kunst, nicht nur die Malerei, sondern jegliche der Natur frei nachschaffende Kunst, auf neue Bahnen. Er wies die Künstler darauf hin, sich nicht in den ausgefahrenen Geleisen der alten Meister weiter zu bewegen, sondern sich eigene Pfade zu suchen, den Dingen und Menschen neue Seiten, z. B. bisher unbekannte Bewegungsmotive abzusehen. Er wählte nicht nur ein unbeackertes Stoffgebiet, sondern er begründete eine völlig neue seelische Auffassung und schnitt zugleich völlig neue Raum- und Formprobleme an. Dagegen war er kein großer „Maler“, das Wort im engen Sinne genommen. Seine Kreidezeichnungen stellen technisch ungleich mehr vor als seine Ölbilder. Die Färbung seiner Gemälde ist schwer, dumpf und matt. Und das eigentliche Freilicht, das „plein air“, hat er noch kaum gekannt. Die technischen Mittel ausfindig zu machen, blieb eben anderen Männern vorbehalten. Millet aber hat die Grundauffassung der modernen Kunst festgelegt. Auf dem Lande wurde sie geboren, und ein Bauernsohn hat sie gezeugt.

Es ist ein eigen Ding um die Milletsche Kunst! — Seine Bilder unterscheiden sich merkwürdig scharf von allem, was vor und nach ihm gemalt wurde, sie lassen sich im Original wie in der Abbildung auffallend leicht herauskennen. Sie bilden eine Welt für sich. An die schier altmeisterliche Kraft des sonst so Modernen hat kaum ein anderer unter den Neueren je wieder herangereicht! — Und dennoch, selbst ein Millet steht nicht einsam auf stolzer Höh'! — Unzählige Fäden verbinden ihn mit den Künstlern seiner Zeit, mit den Künstlern vor und nach ihm, wie Daumier oder Courbet.

In dem nur fünf Jahre jüngeren Courbet erstand Millet eine seiner würdige bedeutende, kunstgeschichtlich einflußreiche Persönlichkeit. *Gustave Courbet*[13]) wurde in Ornans am 10. Juni 1819 geboren und ist am 31. Dezember 1877 in La Tour de Peilz (Schweiz) gestorben. Millet und die übrigen Mitglieder der Schule von Barbizon waren bäuerliche Aristokraten, jener von Geburt, diese aus Neigung. Courbet, ein Bärenkerl von gesunder Gesichtsfarbe, ein Kraftgenie, ja geradezu ein Kraftmeier, ein leidenschaftlicher Jäger und großer Biervertilger, der sich gewöhnlich kleidete und eine Pfeife im Munde zu tragen pflegte, gebärdete sich, obgleich er kein Pariser von Geburt, vielmehr der Sohn eines bäuerlichen Gutsbesitzers war, als großstädtischer Demokrat, als Sozialist, ja sogar als kommunistischer Skandalierer, den man außer Landes jagte, weil man ihm die Mitschuld am Umsturz der Vendômesäule zuschrieb. Um die ihm dafür auferlegte Entschädigungssumme aufzubringen, mußte er in den letzten Lebensjahren mit fieberhafter Hast arbeiten, so daß sich die Werke seiner Spätzeit — namentlich Landschaften — mit denen der mittleren und Frühzeit nicht vergleichen lassen. Doch dies alles vermag seine Bedeutung als Künstler nicht zu beeinflussen. Courbet ist uns im letzten Grunde doch nur Maler, der große Maler. Seit Delacroix hat es keinen so großen französischen Maler gegeben, das Wort im engen und eigentlichen Sinne genommen. Ihm kam es vor allem auf die Farbe an, auf die kräftige, bunte, unendlich nuancenreiche Lokalfarbe. Welchen Gegenstand er auch immer in Angriff nehmen mochte — und sein Stoffgebiet dehnte sich ungleich weiter aus als dasjenige Millets —, es war stets die *Farbe* der Dinge, die ihn am meisten anzog und beschäftigte. Die Baumrinde, die rauschende Woge, den moosumsponnenen Felsblock, das Naturgrün in jeglicher Nuance, die Wolken am blauen Himmel, den weißen Gischt des herabplätschernden Wasserfalles, das glänzende Fell des Wildes, die elegante Damenrobe, das schwellende Fleisch des unbekleideten Frauenkörpers (Abb. 13) — alles vermochte er auf die eigentümliche Lokalfarbe hin zu erfassen und daher stofflich glänzend zu charakterisieren (vgl. besonders die Kunstbeilage). Millets Wirkungen beruhen noch zum großen Teil wie die der alten Meister auf großzügiger Linienkomposition, auf der gewaltigen Überschneidung der Landschaft durch die Gestalten, daneben allerdings auch auf der Lichtwirkung. Courbet setzt seine Bilder weniger von linearen als von koloristischen Gesichtspunkten aus zusammen. Er greift, wie z. B. im „Atelier", ein beliebiges Stück Wirklichkeit heraus und gibt es ohne viel Rücksicht auf Linienkomposition lediglich so wieder, daß sich die großen Licht- und Schattenmassen die Wage halten und die einzelnen Farbentöne miteinander harmonieren. Die Gemälde Millets, der Virgil als seinen Lieblingsdichter verehrte, sind von starkem seelischen Gehalt erfüllt. Er predigt geradezu von der Not des Landmanns und zugleich von der wunderbaren Gewalt der Mutter Natur, dem Menschen inneren Frieden zu verleihen. Courbets Kunst ist nicht von ähnlich weihevoller Seelenstimmung getragen, sie besitzt lediglich bildkünstlerische, technische, malerische Verdienste. Seine Bilder sind bisweilen



Abb. 13 Weiblicher Akt von Gustave Courbet

förmlich daraufhin angelegt, „d'embêter le bourgeois“, den Spießbürger vor den Kopf zu stoßen, so das Begräbnisbild (Abb. 14). Mit beinahe verletzendem Naturalismus ist hier die Roheit des Totengräbers, die Teilnahmlosigkeit der Geistlichen, die Gleichgültigkeit der männlichen Leidtragenden an den Pranger gestellt und die Rührung der Frauen verspottet. Aber gemalt ist das Bild über alle Maßen gut. Sehr geschickt ist übrigens auch die große Zahl der aneinandergereihten Gestalten durch den Höhenzug zusammengefaßt, der sich hinter ihnen ausdehnt; von ganz besonderer Wirkung der Kruzifixus auf der Stange, der allein in den Himmel hineinragt. Wie hier, so hat Courbet auch in anderen Bildern, z. B. den Steinklopfern vom Jahre 1851 (in der Dresdener Galerie), mit



Abb. 14 Ein Begräbnis in Ornans von Gustave Courbet Paris, Louvre



Der Wasserfall von Gustave Courbet

Paul Neff Verlag (Max Schreiber), Eßlingen a. N.





Abb. 15 „Der Mann mit dem Ledergürtel"
Selbstbildnis von Gustave Courbet 1849 Paris, Louvre

denen er zuerst bedeutsam hervortrat, einer gewissen Vorliebe zufolge, Angehörige der unteren Volksschichten mit einer Naturtreue dargestellt, wie sie bisher in der gesamten Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts höchstens von Goya erreicht war. Daß er aber auch menschlichem Geist gerecht zu werden vermochte, beweisen am besten seine Bildnisse, nicht am wenigsten das wunderbare Selbstbildnis, das er in seiner Jugend gemalt hat (Abb. 15). Dieses Bild ist noch auf einen geradezu altmeisterlich tiefdunklen Gesamtton gestimmt, aus dem das Fleisch hell herausleuchtet. Prachtvoll, ein Meisterwerk für sich, ist diese rechte Hand! Am höchsten aber steht Courbet unseres Erachtens als Marinemaler, überhaupt als Landschafter. Mit einer bewundernswerten Kühnheit ist das Bild „Die Woge" (Abb. 16)[11]) durch die Wagrechte des Horizonts in zwei annähernd gleich große Teile gegliedert. Gründet darin zum Teil seine überwältigende Wirkung, so zum anderen in der wilden Dramatik, die am Himmel und auf dem Wasser entfacht ist, sowie auf der Kraft und Natürlichkeit, mit der dieses wie jener gemalt wurde: Blaugrüne Wellen, dunkle Tiefen, düsteres Grün; den hellgelbbräunlichen Tönen am Schiff wird durch das Segel rechts hinten am Horizont ein Paroli geboten. Was der Künstler als Landschafter und überhaupt als „Maler" vermochte, mag unsere recht gut gelungene farbige Nachbildung nach dem prachtvollen Gemälde des Wasserfalles veranschaulichen. Wenn Courbet gerade mit jener Welle bewies, daß er gelegentlich die Macht der Linie sehr wohl zu benutzen wußte, so beruht doch im allgemeinen seine kunstgeschichtliche Bedeutung gerade darauf, daß er an Stelle der hergebrachten Linienkomposition mit vollem Bewußtsein die Farbenkomposition setzte. Ferner wandte er Millets ausschließlich auf das Land und seine Bewohner gerichteten Naturalismus auch auf die Stadt, überhaupt auf die ganze Welt an. Vor allem aber war er — das Wort in engerem Sinne genommen — einer der größten Maler des ganzen 19. Jahrhunderts,

dessen Bilder sich durch außerordentliche Tonschönheit auszeichnen. Endlich — und das hat erst die Pariser Weltausstellung vom Jahre 1900 in dem Jugendselbstbildnis mit dem Hund, dem „Bonjour, Monsieur Courbet" und den Getreideschüttlerinnen zutage gebracht — arbeitete Courbet bereits dem Impressionismus und Pleinairismus erfolgreich vor, nahm er bereits das Luft- und Lichtproblem entschlossen in Angriff, das die Manet und Monet lösen sollten.

* * *

Alle bisher besprochenen „modernen" französischen Maler wurden von ihren eigenen Nachfolgern, die mit ihren selbständigen künstlerischen Bestrebungen weit über sie hinweggeschritten sind, hoch verehrt. So urteilt Alfred Sisley[15]): „Welches meine Lieblingsmaler sind? Um nur von den Zeitgenossen zu sprechen: Delacroix, Corot, Millet, Rousseau, Courbet — unsere Meister. In kurzen Worten: alle jene Künstler, die die Natur geliebt und stark empfunden haben!" —

Die Kunstrichtung, die nun auf die Corot und Rousseau, Millet und Courbet folgen sollte und welcher der letztere bereits vorarbeitete, ist der Impressionismus[16]) und Pleinairismus. Die Impressionisten malen die Dinge nicht so, wie wir von ihnen wissen, daß sie tatsächlich sind, sondern wie sie uns unter dem Einfluß der Atmosphäre und des Lichtes erscheinen. Es kommt also nicht mehr auf das Wesen der Dinge, sondern auf den Eindruck an, den sie erwecken, auf den aus lauter bunten, ineinander verschwimmenden Flächen bestehenden farbigen Eindruck. Daher der Name Impressionismus. Dieses Wort tauchte zuerst im Jahre 1871 gelegentlich einer Ausstellung bei Nadar in Paris auf, in deren Katalog fortwährend von „Impression" die Rede war: „Impression d'un chat qui se promène", „Impression de mon pot au feu" usw. Damit war eine ganz neue, selbständige Art des Schauens und Darstellens entstanden, welche besonders der Überzeugung der Dürer und Raffael schnurstracks zuwiderläuft, die alle Dinge in ihrem tiefsten und innersten Wesen zu ergründen getrachtet hatten. Wollte Raffael eine Madonna malen, so begann er damit, eine nackte Frau in der Stellung zu zeichnen, die er für die beabsichtigte Madonna ins Auge gefaßt hatte. Er wollte sich eben zuerst einmal über den menschlichen Körper in der vorgesehenen Stellung klar werden. War ihm dies gelungen, so ging er zum Studium der weiblichen Gewandfigur in derselben Stellung über. Dieser auf Abstraktion beruhenden Entstehung von Kunstwerken stellte sich der moderne Impressionismus, der lediglich auf dem Schauen beruht, diametral gegenüber. Ein Bruder des Impressionismus ist der Pleinairismus, auf deutsch: die Freilichtmalerei, das heißt die Malerei en plein air, im Freien, im vollen Licht des Tages, im Gegensatz zur gedämpften Atelierbeleuchtung. Die Altdeutschen und die Altitaliener des 15. Jahrhunderts hatten bereits eine Art Freilichtmalerei oder wenigstens Hellmalerei besessen, zum mindesten setzten sie die Lokalfarben unvermittelt nebeneinander, ohne sie abzuschwächen oder künstlich zwischen ihnen vermitteln zu wollen. Besonders Piero della Francesca gilt als ein Vorläufer des modernen Pleinair. Daher schwärmten die modernen Freilichtmaler für diese alte und ursprüngliche Hellmalerei, und man konnte zum Beispiel vor den Werken des Meisters der Lyversbergschen Passion in der Münchener Pinakothek bisweilen einen jungen Künstler in hellauflodernde Begeisterung ausbrechen sehen und hören. Indessen hatte man allmählich in der Renaissancezeit die Erfahrung gemacht, daß die Farben der Menschen und Dinge nicht so hart und unvermittelt aufeinanderprallen, wie es die Altdeutschen und Altitaliener gemalt hatten. Man hatte beobachtet, daß die einzelnen Lokalfarben durch die umgebende Luft ausgeglichen, vermittelt, ineinander übergeleitet werden. Da man nun die Luft nicht malen konnte, so suchte man sich dadurch zu helfen, daß man alle Farben auf ein Helldunkel stimmte,

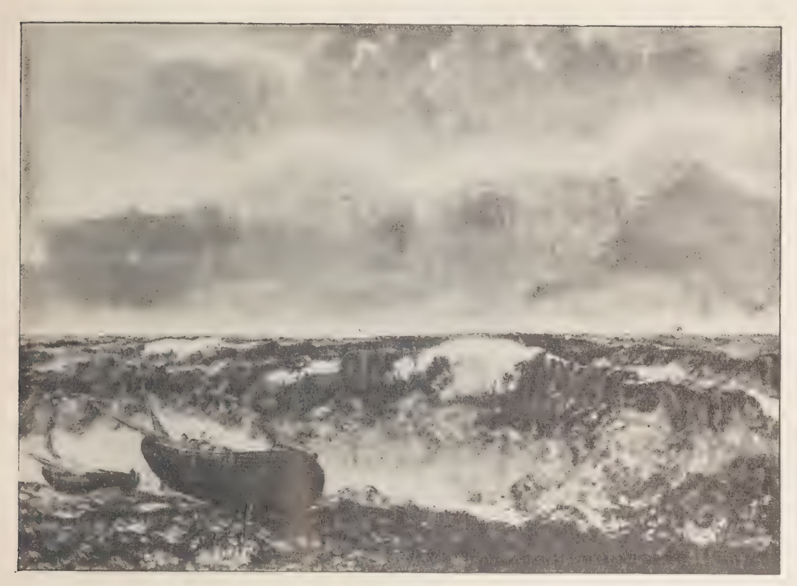


Abb. 16 Die Woge von Gustave Courbet Paris, Louvre (Zu Seite 29)

ihnen einen bindenden, durchscheinenden, häufig braunrotgoldenen Untergrund gab und sie mit einem Firnis überzog. Ferner malte man alles, auch was sich in Wirklichkeit im Freien zutrug oder begeben hatte, im Atelier bei neutralem und durch Vorhänge gedämpftem Nordlicht. So erhielt man künstlich die harmonische Abtönung und Zusammenstimmung, wie sie in der Natur durch die Luft bedingt wird. Lionardo war der Vater des Helldunkels, bei den großen Venezianern fand es die verständnisvollste Pflege, Rubens war der bedeutendste seiner Apostel im Norden, und Rembrandt vermochte ihm nicht nur die größten rein bildkünstlerischen Wirkungen, sondern mit diesen und durch sie zugleich auch ergreifende Wirkungen des Ausdrucks der seelischen Stimmung zu entlocken; das ganze 16., 17., 18. und 19. Jahrhundert herrschte diese Anschauungs- und Darstellungsweise bis zum Auftreten der modernen Freilichtmaler. Diese suchten nun dem Einfluß der Luft auf die farbige Erscheinung der Menschen und Dinge nicht durch den zusammenstimmenden Firnis, den künstlichen „Galerieton“, die „braune Sauce“, gerecht zu werden, sondern indem sie der Erscheinung kühn ins Auge schauten, haarscharf beobachteten und ihre Beobachtungen rücksichtslos wiedergaben. Sie malten Menschen und Dinge mit der Luft, die sie umgibt, oder, wie es ein Pariser Kunstfreund mir gegenüber einmal scherzhaft übertreibend ausgedrückt hat: sie malen überhaupt nicht mehr Menschen und Dinge, sondern nur noch die Luft mit den Eindrücken, die Menschen und Dinge darauf ausüben. Vor allem entdeckten die Pleinairisten die farbigen Reflexe, sowie daß die Schatten nicht immer schwer und neutral dunkel sein müssen, wie man sie bisher gemalt hatte, sondern daß sie sehr wohl farbig, durchsichtig und von einer gewissen, wenn auch geringeren Helligkeit als die Lichter sein können. Die modernen Künstler wandten ihre neuen Grundsätze nicht nur auf Szenen im Freien, sondern auch auf Innenräume an.

Doch schufen sie sich auch als Interieurmaler keine künstliche Beleuchtung, malten nicht in der herkömmlichen Manier alter Meister, sondern studierten selbständig den Einfluß des einfallenden Lichtes auf den Innenraum und die darin befindlichen Personen und Gegenstände. Ein bisher in der gesamten Kunstgeschichte unerhörtes Streben, den farbigen Abglanz der Dinge wiederzugeben, ergriff die Geister — ein Verlangen, die feinsten und zartesten, noch niemals, seit die Welt steht, beobachteten Farbennuancen zu erhaschen. Einzig und allein von diesem Bestreben beherrscht, ließ man die Umrisse getrost zerflattern, opferte man Linie und Form rücksichtslos dem farbigen Reiz der Erscheinungen, oder man begnügte sich wenigstens damit, die Form ausschließlich mittels der Farbe zu modellieren. Dabei setzen die Impressionisten ihre Farben häufig ungebrochen auf die Leinwand, damit sie erst auf der Netzhaut im Auge des Beschauers zum Bilde zusammengehen. Tritt man an solche impressionistischen Bilder zu nahe heran, so gewahrt man daher auch nur eine wilde und wirre Anhäufung bunter Farbe. Nimmt man aber den richtigen Abstand, so erhält man einen überraschenden Eindruck von Natürlichkeit, Frische, Licht und Sonne. Es ist diesen Künstlern, wie noch keiner Malerschule vor ihnen, gelungen, die Dinge von Licht und Luft umflossen, die Welt im vollsten Sonnenschein zu malen. Daher strömen ihre Bilder auch eine wunderbare, Herz und Sinn erquickende Heiterkeit aus. Völlig verkehrt ist endlich der Vorwurf, die Bilder der Freilichtmaler wirkten wie photographische Augenblicksaufnahmen. Aus Alfred Sisleys Worten ersieht man deutlich, mit welch warmer Liebe auch der moderne Impressionist und der moderne Pleinairist erst recht die Natur umfängt, wie auch er sich in einzelnes, Sisley z. B. in den Himmel, ganz besonders verliebt, wie auch er fortläßt, sichtet und scheidet: „Der Maler muß den Beschauer zwingen, durch Fortlassen alles überflüssigen Details denselben Weg mit ihm zu gehen und sofort zu sehen, was den ausübenden Künstler gepackt hat.

Auf einem Bilde gibt es immer ein Eckchen, das man besonders liebt. Dies bildet einen besonderen Reiz von Corot und auch von Jongkind.

Es ist wichtig, daß die Gegenstände richtig und fest aufgebaut sind, absolut notwendig aber, daß sie von Licht umflutet dargestellt werden, wie sie es in der Natur sind.

Der Himmel muß das Mittel dazu sein. Er darf nicht nur als Hintergrund behandelt werden. Er hat nicht allein die Aufgabe, dem Bilde Tiefe durch seine verschiedenen Pläne zu geben ..., sondern er belebt es auch durch seine Wolkenbildungen.

Gibt es etwas Herrlicheres und Bewegteres als einen blauen Himmel mit leichten weißen Wölkchen, wie man ihn oft im Sommer sieht? Welche Bewegung, welcher Schwung darin, nicht wahr?

Er hat dieselbe Wirkung wie die Welle, wenn man auf dem Meer ist: man wird begeistert, hingerissen. Und ein anderer Himmel, später, am Abend. Die Wolken dehnen sich länger, fließen zusammen wie das Wasser am Kiel des Schiffes; sie scheinen in der Luft erstarrte Wirbel zu sein, bis sie nach und nach, von der untergehenden Sonne eingesogen, verschwinden. Solch ein Himmel ist noch zärtlicher, melancholischer; er hat den Reiz der Dinge, die Abschied nehmen, und ich liebe ihn ganz besonders[17]).“

Es wurden nun verschiedene Meinungen darüber laut, wer als der eigentliche Begründer des Pleinairismus und Impressionismus anzusprechen wäre, Manet oder Monet. Ohne Zweifel stellt sich uns Manet als die ungleich bedeutendere, umfassendere und in ihren Wirkungen auf die Späteren einflußreichere Künstlerpersönlichkeit dar. Es scheint aber[18]), daß der vielseitig veranlagte Künstler gerade zur Freilichtmalerei erst von dem jüngeren Monet angeregt wurde, der seinerseits entscheidende Einflüsse von dem bereits oben (S. 10) erwähnten holländischen

Landschafter Jongkind erfahren hatte. Jongkind war von den alten holländischen Malern des 17. Jahrhunderts ausgegangen, hatte in den vierziger Jahren unter Boningtons Einfluß gestanden und sich in den sechzigern zur vollen Selbständigkeit hindurchgerungen. Sein Stil erinnert aber auch dann noch im besten Sinne an die alten Holländer: Erde, Kähne, Häuser besitzen immer noch ihre volle, feste Körperlichkeit. Jongkind war lediglich Landschaftsmaler und malte holländische Landschaften. In seiner späteren Zeit — in den siebziger Jahren — scheint er von seinem hohen Künstlertum herabgeglitten und konventioneller geworden zu sein. Jedenfalls hat Jongkind entscheidenden Einfluß auf Monet ausgeübt, den dieser dann, wie gesagt, an Manet weitergegeben haben dürfte.

Edouard Manet[19]) (geb. 1832 in Paris, gest. 1883) erhielt den ersten großen, entscheidenden Eindruck für sein ganzes Leben auf einer Reise übers Meer, die er, kaum dem Gymnasium entwachsen, als Seekadett antrat. Heimgekehrt, widmete er sich der Malerei. Ehe es ihm aber gelang, sein eigenstes Schauen zum Ausdruck zu bringen, hatte er einen weiten Studiengang zurückzulegen. Er begann in der Werkstatt Coutures, die auch Feuerbach besucht hatte, aber Eindruck machte ihm — wie Millet — von den Lebenden nur Delacroix, den er in freier, selbständiger, neuschöpferischer Auffassung kopierte. Darauf wandte er sich als Vorbildern den großen Venezianern Tizian und Tintoretto zu. Auch Edouard Manet, der Modernste der Modernen, hat von den großen Alten gelernt. In dem niederländisch empfundenen Gemälde „La Pêche“ aus dem Anfang der sechziger Jahre stellte er sich selbst mit seiner Gattin in Rubenskostümen dar (Privatgalerie Durand-Ruel, Paris). Darauf setzte noch vor seinem ersten Besuch in Spanien vom Jahre 1865 der spanische Einfluß ein. Den äußeren Anlaß dazu soll der Durchzug einer spanischen Gauklerbande durch Paris geliefert, das spanische Wesen wie eine Steigerung seiner eigenen französischen Natur auf ihn gewirkt haben. Spanien war damals im Frankreich der Kaiserin Eugenie Trumpf. Die Damen kokettierten hinter dem spanischen Fächer und trugen die Krinoline, wie sie im Spanien des 17. Jahrhunderts Mode gewesen war, die feine Welt suchte im Sommer die Pyrenäen zur Erholung auf, die Maler malten in spanischer Manier, *Théodule Ribot* (1823—91)[20]) à la Ribera, *Henri Fantin-Latour* (1836 bis 1904)[21]) à la Velasquez. Dieser *Fantin-Latour* war ein bedeutender Künstler. Seine Gruppenbildnisse gehören zu den eindrucksvollsten Werken, die man in den Pariser Sammlungen moderner Gemälde antreffen kann. Sie stellen lauter interessante, meist ein wenig schwermütige Menschen dar und sind mit der seelischen Eindringlichkeit eines Herkomer oder Lenbach, dabei mit einer Tonschönheit gemalt, die nahe an Velasquez heranreicht. Unsagbar schön ist besonders das so schwer wiederzugebende Schwarz der Kleider und der Haare getroffen. Wir geben von dem Künstler das tiefergreifende Gemälde „Hommage à Delacroix“ (Musée des Arts Décoratifs) aus dem Jahre 1864 wieder, das bereits oben (Teil I, S. 232) erwähnt wurde (Abb. 17): Um das charaktervolle Bildnis des im Jahre vorher verschiedenen Delacroix, welcher der jüngeren Generation als erster großer Maler und als Befreier von dem akademischen, äußerlich theatralischen „Pompierstil“ galt, finden wir einige Künstler und Schriftsteller in stummer Klage und treuem Gedenken vereint. Der Schöpfer des Gemäldes hat sich selbst bei der Arbeit dargestellt mit der Palette in der Hand und in weißen Hemdärmeln, die von den schwarzen Anzügen der Übrigen kräftig abstechen. Neben ihm steht, auf seinen Stock gestützt, das Haupt von wirrem Gelock umgeben, Whistler und schaut — beinahe herausfordernd — zum Bilde heraus. Es ist merkwürdig zu beobachten, wie auf diesem französischen Bilde jener (irische) Amerikaner von all den ernsten und schlichten Franzosen rings um ihn herum kokett und unvorteilhaft absticht. Durch einen Blumenstrauß, eine sinnige Ehrung



Abb. 17 Hommage à Delacroix von Henri Fantin-Latour 1864
Paris, Collection Moreau, Musée des Arts Décoratifs (Tuilerien)
(Nach Phot. A. Giraudon, Paris)

für den teuren Verschiedenen, von Whistler getrennt sitzt — eigentlich im Mittelpunkt des Bildes — mit gekreuzten Armen der Schriftsteller Champfleury und ganz rechts Baudelaire. Zwischen ihnen schaut, mit der linken Hand in der Tasche, der Maler Manet hindurch. Die übrigen Bildnisse stellen weniger bedeutende Persönlichkeiten dar.

Man kann Fantin-Latour als einen Vermittler zwischen Courbet und Manet auffassen. Auch Manet knüpfte an Velasquez an. Dieser große spanische Künstler, früher nicht allzuhoch eingeschätzt, wurde auf der Ausstellung von 1857 in Manchester erst in seiner vollen Bedeutung erkannt. Die Kunstwissenschaft bemächtigte sich seiner und lenkte auch die Aufmerksamkeit der Künstler auf ihn hin. Anfangs der sechziger Jahre ward er das Vorbild für die französischen Maler. Manet schwankte nun zuerst zwischen den spanischen Einflüssen des Velasquez sowie des Goya und seiner persönlichen Eigenart, die im Begriff war, sich herauszubilden, hin und her. Im Sinne des Velasquez malte er jetzt Einzelfiguren, die sich von perlgrauem Hintergrund, auf den sie kaum einen Schatten werfen, hell abheben: Le Chantre Espagnol, Aquarell von 1864, le Fifre (1866), den Sänger Faure als Hamlet u. a. In der Art des Goya: „Les anges au tombeau du Christ.“ Dieses religiöse Gemälde enthält keine Spur von religiöser Empfindung, es ist lediglich ein Ausdruck technischer Versuche. In demselben Jahre 1863 wie die Olympia, also schon vor jenen Velasquez nachempfundenen Einzelfiguren, schuf Manet zwei seiner entscheidenden und höchst persönlichen Hauptwerke, die „Olympia“ (Louvre) und „Le Déjeuner sur l'herbe“ (Sammlung Moreau, Musée des Arts Décoratifs, Tuilerien). Die Olympia, ein auf einem Bett ausgestrecktes nacktes Frauenzimmer von reizlosen, noch nicht voll erblühten und doch bereits welkenden Formen, dahinter eine Mohrin mit einem Blumenstrauß, interessierte den Künstler als Harmonie zwischen der Fleischfarbe, dem Weiß des Linnens

und dem dunklen Hintergrund. Nicht nur umfangreicher im Format, nicht nur äußerlich reizvoller, sondern entschieden auch ungleich bedeutender erscheint uns „Le Déjeuner sur l'herbe" (Abb. 18): Wir befinden uns im Freien, unter Bäumen, vor einem kleinen Teiche. In dem Teiche plätschert ein mit einem Hemd bekleidetes Mädchen, während sich ein anderes, völlig nackt und von ebensowenig ansprechendem Gesichtsausdruck wie die Olympia, im Vordergrunde neben zwei Herren in schwarzem Gehrock und grauer Hose niedergelassen hat. Auf die Stoffwahl haben wohl Tizian und Giorgione eingewirkt. Die Komposition der drei Vordergrundfiguren aber stimmt wortwörtlich mit einer raffaelischen überein, die uns in einem Stich Marc Antons überliefert ist[22]). Man hat sich die Sache nun wohl so vorzustellen, daß jene klassische Komposition dem nachgeborenen Künstler einen tiefen Eindruck gemacht und er sie, als er das Déjeuner malte, sich selbst vielleicht sogar unbewußt, wiederholt hat. Doch das sind schließlich Nebendinge! Der italienische Stich beruht auf einer Linienkomposition, das Manetsche Bild auf einem Farbenarrangement. Der zweite Akt, der das Ganze koloristisch erst bindet, ist auf dem Stich gar nicht vorhanden. Die Farbenwirkung dieses Bildes gehört nun zu den denkbar schönsten. Mit dem Déjeuner und der Olympia hat Manet auf alle Errungenschaften früherer Malerkunst, namentlich auch bezüglich der Raumbewältigung, freiwillig verzichtet und einen ganz neuen, eigenartig flächigen Stil begründet, den Farbentönen ihre ursprüngliche Reinheit belassen und die einzelnen bunten Lokalfarben ungebrochen nebeneinander mit breitem Pinsel hingestrichen. Gerade das breit Hingestrichene der Farbenflächen innerhalb scharf umrissener Silhouetten kennzeichnet diese



Abb. 18 Le Déjeuner sur l'herbe 1863 von Edouard Manet
Paris, Sammlung Moreau, Musée des Arts Décoratifs, Tuilerien

Bilder am besten. Dabei gab Manet die Formen des weiblichen Körpers, ohne sich auch nur im geringsten von Antike oder Renaissance beeinflussen zu lassen — die Übereinstimmung mit Raffael besteht eben nur in der Komposition, nicht in der Formensprache — völlig naturalistisch so wieder, wie er sie sah. Es ist auffallend, wie altertümlich, wie luftleer und raumarm noch Manets Balkon aus dem Jahr 1869, der mit dem Déjeuner und der Olympia vollkommen zusammengeht, im Luxembourg von den Bildern der etwas jüngeren Impressionisten, der Monet, Sisley usw. absticht. Jene Gemälde Manets müssen eben von ihrem besonderen Standpunkt aus aufgefaßt und genossen werden. Die erste geschichtliche Tat dieses Künstlers bestand darin, die Welt gelehrt zu haben, nach einer jahrhundertelangen Herrschaft des „Galerietons" wieder den Zusammenklang reiner Farben zu sehen und zu genießen (vgl. die Kunstbeilage). Das liebe Publikum aber faßte seine Bilder nicht so auf, vielmehr witterte es Unrat und erhob gegen das Déjeuner, die Olympia und den Christus einen wahren Sturm der Entrüstung. Der Christus mußte buchstäblich vor Stock- und Schirmangriffen geschützt werden! — Manet aber schritt auf dem dornenvollen Wege seiner Entwicklung ruhig weiter, schuf 1868/69 die Erschießung des Kaisers Maximilian[23]), wohl das bedeutendste Werk seiner früheren Periode, und 1869 das „Frühstück im Atelier" (Kunstbeilage). An dieser farbigen Tafel kann sich der Leser so recht eigentlich das Wesen der Manetschen Kunst klar machen. Der Gegenstand ist gewiß nicht sonderlich interessant. Der junge Mensch, der vorn am Tische lehnt und fast herausfordernd aus dem Bilde herausschaut, vermag schwerlich unsere Sympathie zu erwecken. Aber darauf kam es dem Schöpfer jenes Bildes auch gar nicht an. Man beachte aber die geradezu fabelhafte Lebensfrische, womit der junge Mensch ebenso wie der Vollbärtige und das Dienstmädchen aus dem Leben herausgegriffen sind. Wie prachtvoll ist z. B. die linke Hand mit der Zigarre gegeben! — Dann wie das Schwarz des Rockes herausgebracht, mit dem Grau des Mädchenkleides, mit der Tischdecke und den übrigen Farbflächen zusammengestimmt ist, wie die einzelnen bunten Lokalfarben: das Gelb der Citrone, das Blau des Kännchens, das Grün der Pflanze, des Rot des Stuhls, das Metall des Helms und die vielfarbige Blumenvase kräftig herausleuchten, ohne die koloristische Harmonie zu sprengen und wie der knapp gedrängte, äußerst reiche Linien- und Formenbau überzeugend Zufälligkeit und Selbstverständlichkeit vortäuscht. Alles lebt und leuchtet, glänzt und funkelt. Alles geht zu einer überraschenden Linien- und Farben-Einheit und -Freudigkeit zusammen. Endlich machte sich Manet von den alten Meistern völlig frei. Kurz vor der Kriegserklärung von 1870 malte er das Bild „Der Garten", das die Familie des italienischen Malers de Nittis darstellt, im Freien unter voller Berücksichtigung der Einwirkung des stärksten Sonnenlichtes auf die Menschen und auf den Garten. Während des Feldzugs trat er in eine meist aus Künstlern und Schriftstellern zusammengesetzte Freiwilligenschar ein und wurde zum Leutnant im Generalstab der Nationalgarde befördert, wobei er Meissonier zum Obersten erhielt. Seine Hauptwirksamkeit fällt erst in die Zeit nach dem 70er Kriege. Jetzt erst brach er endgültig zum Impressionismus und Pleinairismus durch. „Chez le Père Lathuille" (1879), und „Un Bar aux Folies Bergères" (1882) sind klassische Beispiele der Manetschen Kunst auf ihrem Gipfelpunkt. Auch die Berliner Nationalgalerie besitzt eine vortreffliche Probe aus dem Jahre 1879 (Abb. 19): In einem Treibhaus sitzt eine junge Dame in lässig bequemer Haltung auf einer Gartenbank, über deren Lehne sich ein Herr beugt und zu der Dame mit lächelnder Miene spricht. Sie scheint seinen Worten aber keine Aufmerksamkeit zu schenken. Es kam dem Maler dieses Bildes eben nicht im geringsten darauf an, menschliche Beziehungen irgendwelcher Art zwischen den beiden Personen an-



Frühstück im Atelier von Edouard Manet

München, Pinakothek

Paul Neff Verlag (Max Schreiber), Eßlingen a. N

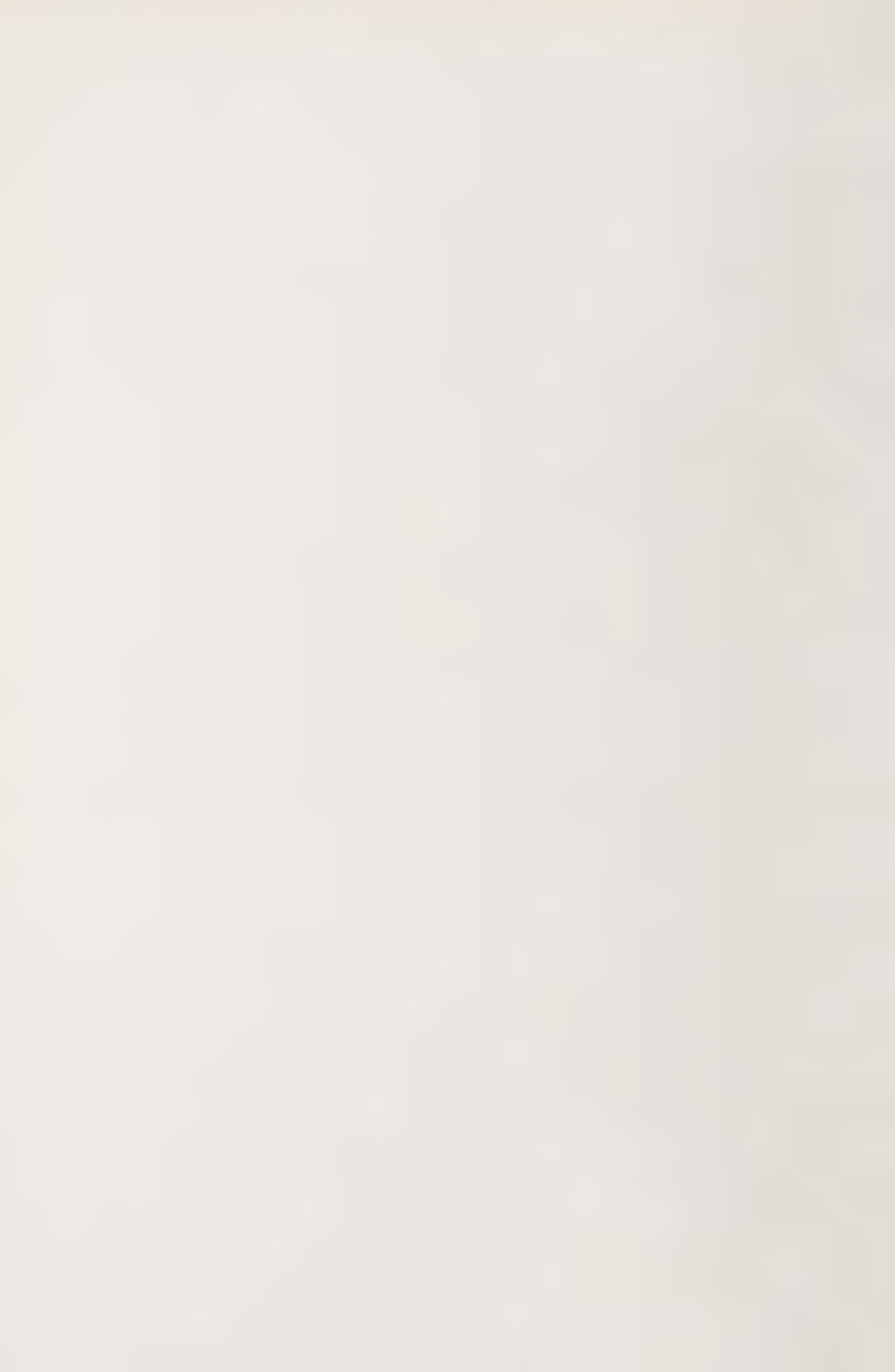




Abb. 19 Im Treibhaus 1879 von Edouard Manet in der Berliner Nationalgalerie (Zu Seite 36)

zudeuten, vielmehr wollte er ausschließlich ihre körperliche Erscheinung malerisch auffassen und mit der blaugrünen Gartenbank farbig zu einem Ganzen verbinden. Und dies ist ihm auch mittelst einer überaus geistreichen, breiten, flächigen Technik gelungen. Die leibliche Gegenwart der beiden tritt uns auf jenem Bilde mit einer geradezu verblüffenden, fast erschreckenden Wahrheit entgegen. Das Augenblickliche des Vorganges ist mit einer Folgerichtigkeit festgehalten, die an Starrheit grenzt. Auffällig wirkt die nur geringe räumliche Tiefe dieses Bildes. Dabei zeichnete sich Manet sonst während dieser letzten Epoche seines Schaffens gerade durch die Darstellung lufterfüllten, kräftig dreidimensionalen Raumes aus, hauptsächlich allerdings als Landschafter und Wassermaler, so in den wundervollen Ansichten von Argenteuil (Mitte der 1870er Jahre) oder in der Darstellung des Landhauses von Rueil (z. B. von 1882 in der Berliner Nationalgalerie). Welch umwälzenden und befruchtenden Einfluß die Freilichtmalerei auch auf das von Manet jeder Zeit gepflegte Einfigurenbild ausübte, zeigt der Vergleich des hervorragend schönen Marcell Desboutin-Porträts (Abb. 20) von 1875 mit den beiläufig 10 Jahre früher entstandenen Einzelfiguren des Pfeifers und des Sängers Faure als Hamlet. Diese sind hauptsächlich als Farbensymphonien gedacht, jenes wirkt eminent plastisch, in dem sprechenden Gesicht und in den nicht minder sprechenden Händen wie von Licht durchleuchtet, vor allem erscheint der Hund zwischen der Vordergrundfigur und dem Hintergrund allseitig wie von Licht umflossen, wahrhaftig in und mit dem Raum gesehen und wiedergegeben.

Von besonderem Interesse ist das Bild „Nana“ von Manet, der überhaupt die moderne Pariserin in die Kunst eingeführt hat. Wie Emile Zola der Prophet Manets war, der ihm mit seinen Kritiken als Vorkämpfer diente, so hat sich

Manet hier gleichsam erkenntlich gezeigt und eine der Hauptgestalten des Dichters ins Bildkünstlerische übertragen. Nana, die blonde Nana, in Schuhen, perlgrauen Strümpfen, weißem Musselinhemd und blauseidenem Schnürleib steht vor dem Spiegel und schminkt sich die Lippen. Hinter ihr auf dem ebenso unschönen wie zeitgetreuen Sofa sitzt ein Herr mit einem Zylinderhut auf dem Kopf, den der rechte Bildrand scharf durchschneidet. Solche Überschneidungen sind im letzten Grunde nichts Neues. Schon der große altdeutsche Meister Matthias Grünewald hat sich ihrer bedient. Zu Manets Zeiten aber kamen sie unter dem Einfluß der Japaner von neuem auf. Eine derartige Überschneidung scheint sehr willkürlich, ist in Wirklichkeit aber koloristisch und auch linear aufs feinste abgewogen. Die Lotrechte des Herrn entspricht der des Spiegels, seinem weißen Oberhemd der große helle Farbenfleck links. Sehr wirksam hebt sich die helleuchtende Gestalt der „Nana“ von der Tiefe des Sofas und dem Mittelton des übrigen Hintergrundes ab, sehr fein bilden die dunkleren Schuhe gegen die gleichfalls dunklere Masse des Haares das Gleichgewicht.

Wie Manet in „Nana“ die Halbweltlerin par excellence verkörpert hat, so zog er auch die wahrhaft feine Welt, „le grand monde“, in den Bereich seiner Darstellung. Im Gegensatz zu dem Bauern Millet und dem Naturburschen Courbet war Manet vom Scheitel bis zur Zehe der feine Pariser. Ein schlanker, vornehmer Herr, mit sorgfältig gepflegtem, aschblondem Vollbart, edel gebildeten Händen und von anmutigen Bewegungen, verkehrte er mit seiner Gattin, der hochgebildeten Tochter eines holländischen Musikers, in der ersten Pariser Gesellschaft und war durch sein scharfsinniges, bisweilen sarkastisches Urteil berühmt. Dieser Künstler bewirkte durch sein Beispiel, daß der Maler sich nicht mehr als Kraftgenie mit wilden Locken, großem Filzhut und Samtjacke gab, sondern als feiner Weltmann in Knopfschuhen, Gehrock und Zylinder daherkam. Wie in der Mode, so führte Manet auch in der Kunst geradezu eine Umwälzung herbei oder er war wenigstens die stärkste Begabung innerhalb der Gruppe, welche diese Umwälzung bewirkte. Indessen durfte er sich des Sieges seiner künstlerischen Grund-

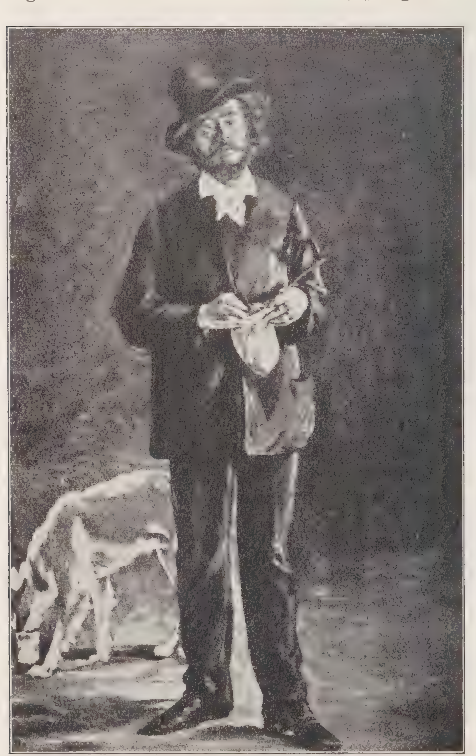


Abb. 20 Bildnis Marcell Desboutins 1875 von Edouard Manet
(Zu Seite 37)



Abb. 21 Landschaft von Alfred Sisley

sätze, der auf der ganzen Linie erfolgt war, nicht lange erfreuen. Den erst fünfzigjährigen Künstler raffte der Tod infolge von Blutvergiftung und der dadurch bedingten Abnahme eines Beines bereits 1883 hinweg.

Schulter an Schulter mit ihm focht *Claude Monet* (geb. 1840 in Havre)[24], der ihn, wie es scheint, auch in ausschlaggebender Weise beeinflußt hat (vgl. S. 32). Monet erwies sich ausschließlich als Landschafter. Die menschlichen Gestalten figurieren nur als Punkte auf seinen Gemälden. Diese sind ganz von Licht, Luft und Sonne erfüllt, dabei von vortrefflicher Raumwirkung. Er bevorzugte die mittägliche Sommerstunde, wenn die Luft flirrt und flimmert und die Blätter in der Sonne zittern. Man meint das Zirpen der Grillen vor seinen Gemälden zu vernehmen! — (vergl. die vortreffliche Kunstbeilage). Wundervoll sind auch seine Widerspiegelungen im Wasser. Monet erreichte seine ungeheuren Wirkungen dadurch, daß er sehr hell mit hellen farbigen Schatten malte, daß er sich eines spitzen Pinsels bediente, die Farben bald in langen Parallelstrichelchen, bald pastos in dicken Tupfen auftrug, die Umrisse von Sonnenlicht erglänzen und daneben den kalten Ton der Leinwand stehen ließ, so daß durch diesen Gegensatz die hellen Lichter um so kräftiger wirken. Dieser Licht- und Sonnenanbeter brachte es fertig, in einer Folge von 15 Bildern die unendlichen Veränderungen festzuhalten, welche Tages- und Jahreszeiten auf das unscheinbare Motiv zweier nebeneinander aufgeschichteter Heuschober ausüben! — Köstlich sind auch seine Fasanenstilleben in der Privatsammlung Durand-Ruel.

Der äußerst sympathische Landschafter *Alfred Sisley* (1839—99), von dem wir oben (S. 30 und 32) einige Stellen angeführt haben, ähnelt Monet am meisten (Abb. 21). Seine Gemälde zeichnen sich gleicherweise durch vorzügliche Raum-



Abb. 22 Die roten Dächer von Camille Pissarro Paris, Luxembourg
(Nach Photographie A. Giraudon, Paris)

wirkung und feste Körperhaftigkeit aller dargestellten Gegenstände wie durch die überaus zarte, in allem und jedem webende Gesamtstimmung aus.

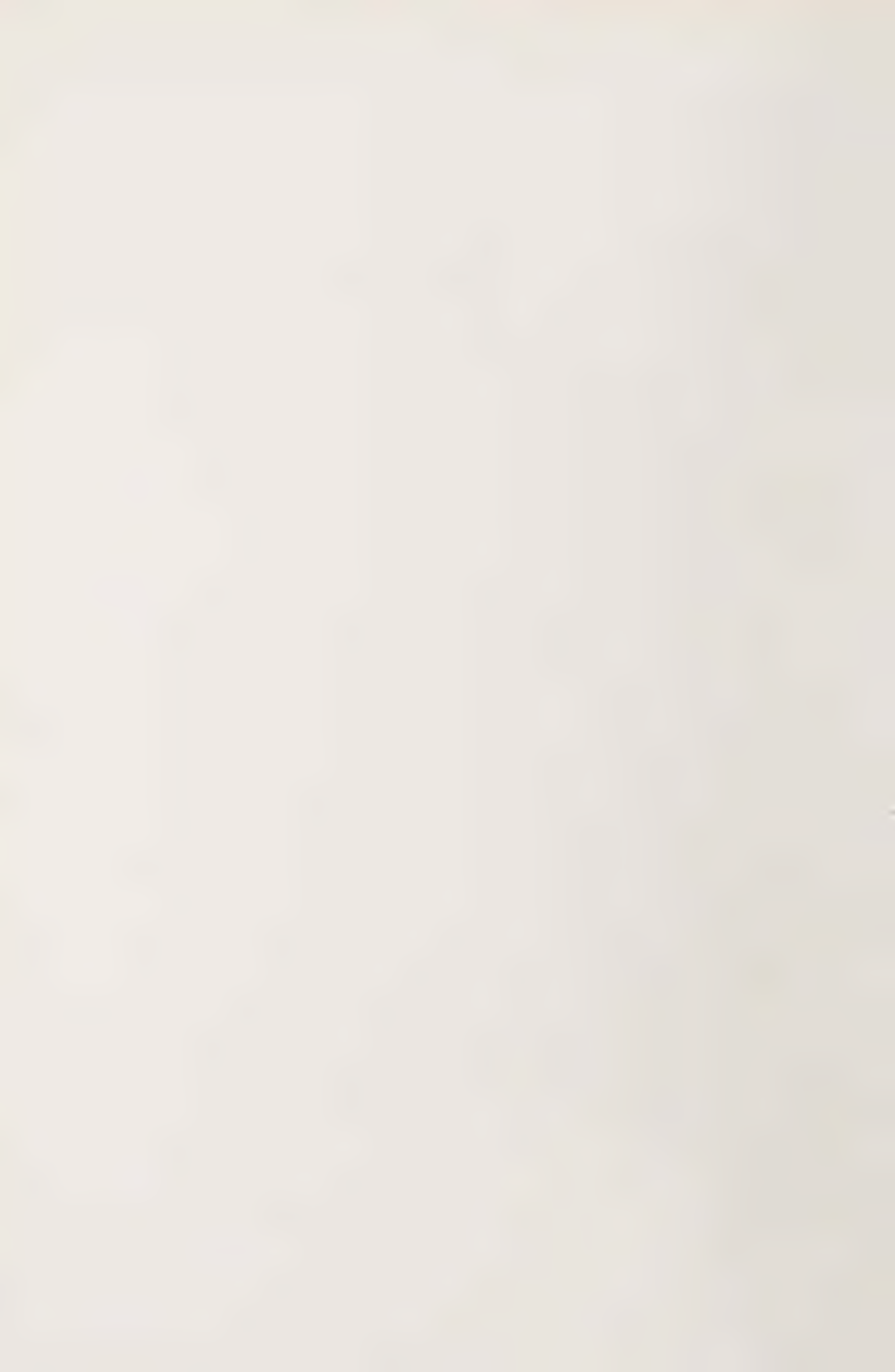
Camille Pissarro (geb. 1830 auf der Insel St. Thomas, gest. 1903 in Paris) stammte von portugiesischen Juden ab und schloß sich mit echt israelitischer Anschmiegsamkeit und großer Wandlungsfähigkeit bald an Corot, bald an Claude Monet, schließlich sogar an den Neoimpressionisten Signac an. Er malte Landschaften, Gemüsegärten, Boulevards mit dem wogenden Pariser Straßenleben, wobei die Menschen nur durch Farbentupfen angedeutet sind. Alles heiter, hell, im vollsten Sonnenlicht (Abb. 22). Ihm soll der Krieg von 1870/71 gar übel mitgespielt haben, indem er sein Häuschen in Louveciennes mit seinem ganzen Kunstinhalt vernichtete.

Zu dem anschmiegsamen Pissarro bildet innerhalb der Gruppengemeinschaft den denkbar größten Gegensatz *Paul Cézanne* (geb. 1839 in Aix, Provence, gest. 1906)[25]), der eigenwilligste, originellste und nächst Manet bedeutendste und einflußreichste von allen diesen Impressionisten — Stillebenmaler, Landschafter, aber auch Figurenmaler, eine imposante Persönlichkeit (Abb. 23—27). Cézanne ist von den großen Franzosen jener Zeit zuletzt durchgedrungen. In Muthers Geschichte der Malerei des 19. Jahrhunderts, die bei ihrem Erscheinen den Inbegriff der Modernität verkörperte, deren dritter und letzter Band erst 1894 ausgegeben wurde, als Cézanne bereits 55 Jahre alt war, wird er noch gar nicht erwähnt. Er teilte das Schicksal vieler Erfinder und Neuerer, zuerst für wahnsinnig gehalten zu werden. Selbst der Doktor Gachet, der verständnisvolle Freund und



Felder im Frühling von Claude Monet

Stuttgart, Gemäldegalerie



Pfleger des holländischen Malers Vincent van Gogh (vergleiche unten), gestand Julius Meier-Graefe, ihn für nicht ganz normal zu halten. Meier-Graefe hat ihn für Deutschland entdeckt. Durch Herrn von Tschudi gelangte er in die Berliner Nationalgalerie, jetzt ins ehemalige Kronprinzliche Palais. Noch im Jahre 1908 hingen wohl die beiden vortrefflichen Landschaften L'Estaque und Cour de Village, Anvers im „Luxembourg", aber sonst waren seine Werke nicht mit denen der anderen großen französischen Impressionisten bei Durand-Ruel vereint, sondern wenn man sich in Paris einen Überblick über sein Schaffen bilden wollte, mußte man zu dem Kunsthändler Bernheim gehen oder zu dem ganz von Cézanne erfüllten und begeisterten Deutschamerikaner Stein, der damals schon voraussagte, daß Cézanne die Zukunft gehören würde. Gegenwärtig liest und hört man seinen Namen allüberall, wo von moderner Malerei die Rede ist. Cézanne ist eine Säule, vielleicht die stärkste und tragfähigste Säule der modernsten Kunstbewegung. Auf ihn vor allen beruft sich der Expressionismus der Gegenwart. Es ist daher auch durchaus berechtigt, ihn im Zusammenhang mit dem Expressionismus literarisch zu behandeln, wie es von anderer Seite geschieht. Uns erschien es indessen geraten, ihn zu seinen Zeit- und Kunstgenossen zu gesellen, aus deren Mitte er herausgewachsen ist. Cézanne war ursprünglich von der braunschwarzen Tonmalerei Courbets ausgegangen und dann anfangs der 70er Jahre von Pissarro auf die Lichtmalerei der Impressionisten, insbesondere Monets, gebracht worden. Und er hat nachher eine Verbindung von Ton- und Lichtmalerei hergestellt, indem er an der Tonmalerei festhielt, seine Töne aber von Jahr zu Jahr stärker und zum Schluß in denkbar vollkommenster Weise mit Licht durchtränkte. Ebenso ging er von anfangs pastosem Vortrag zu immer leichterem dünnerem Farbenauftrag über. Sein Strich ist bald spielend und schwingend, bald streichelnd, von einer unbeschreiblichen Zärtlichkeit. Cézanne bediente sich breiter Pinsel und malte mit Öl- wie andere mit Wasserfarben, alla prima, au premier coup, in einer Art Gobelinstil, indem er die Töne nicht über-, sondern nebeneinander setzte und überall die Leinwand dazwischen durchscheinen ließ. Cézanne malte nicht die Gegenstände vor einem bestimmten, so oder so getönten Hintergrund, wie noch z. B. Manet seine an sich köstlichen Stilleben, sondern Grund und Gegenstand bilden nur noch ein in sich völlig gleichberechtigtes künstlerisches Ganzes. Auf den Gegenstand kam es wohl gerade Cézanne am wenigsten, vielmehr einzig und allein auf die bildkünstlerische Wirkung an. Er hat eben die Gedanken, die damals in der Luft lagen und von Manet zuerst bedeutsam ausgedrückt wurden, am folgerichtigsten zu Ende gedacht, indem er vollkommen darauf verzichtete, die Erscheinungen dieser Welt als solche darzustellen, vielmehr ihre Darstellung lediglich zum Anlaß nahm, farbige Harmonien zu erzielen. Meier-Graefe versucht Cézanne mit Tintoretto — er

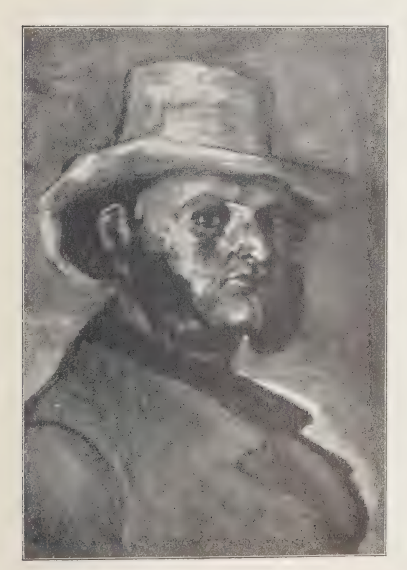


Abb. 23 Selbstbildnis 1873 von Paul Cézanne



Abb. 24 Landschaft von Paul Cézanne
Berlin, Nationalgalerie

stünde zu Manet wie jener zu Tizian — und in einen noch innigeren Zusammenhang mit Greco zu bringen, obgleich er selbst zugeben muß, daß Cézanne wohl kaum etwas von Greco gehört, geschweige denn gesehen hat, denn dieser französische Maler tummelte sich nicht wie seine Kunstgenossen munter in Paris und in den lieblichen Umgebungen dieser Stadt, vielmehr hauste er, einsam und zurückgezogen, im tiefsten üppigsten Südfrankreich und malte dort, der Impressionist unter den Impressionisten, seine „glühenden, in ihrer Art klassischen" Provencelandschaften. Wie jeder echte wahre und große Künstler in der Natur gleichsam neue Entdeckungen macht und darüber alles andere mehr oder weniger übersieht, so gewahrte Cézanne weder Linie noch Form, sondern lediglich die Farbe. Durch sie allein suchte er Zeichnung, Modellierung, kurz alles auszudrücken. Cézanne sprach sich selbst dahin aus: „Es gibt gar keine Zeichnung, es gibt keine Modellierung, es gibt nur Tongegensätze. Diese Tongegensätze ergeben sich nicht aus Schwarz und Weiß, sondern aus der Empfindung für die Farben und ihre Abstufungen. Aus dem genauen Verhältnis der Tonabstufungen ergibt sich die Modellierung. Wenn die Töne harmonisch nebeneinander gestellt sind und wenn sie alle vorhanden sind, modelliert sich das Bild ganz von selbst. Man sollte gar nicht ‚modellieren', sondern ‚modulieren' sagen. Zeichnung und Farbe sind gar nicht voneinander zu trennen; im selben Maße als man malt, zeichnet man; je harmonischer die Farbe, um so bestimmter die Zeichnung. Wenn die Farbe gesättigt, ist die Form vollendet. In den Tongegensätzen und -verhältnissen besteht das Geheimnis der Zeichnung und der Modellierung[26])." Gerade weil Cézanne wie kein anderer die Form mit der Farbe modelliert hat, kann man sich nur nach

den farbigen Originalen eine Vorstellung von der hohen Bedeutung seiner Kunst bilden. Seine koloristischen Harmonien sind alle von demselben Grundcharakter, der sich aus Gelb, Orange, Grün und Blau ergibt, aber von unendlich mannigfaltiger Nuancierung. Jedes kleinste Teilchen des Malkörpers, der Farbschicht weist auf reifen Bildern Cézannes eine andere Nuance auf, immer aber entsprechen sich Hell und Dunkel, Warm und Kalt, Gelbbraun und Blaugrün auf das genaueste. So ergibt sich ein unerschöpflicher Reichtum auf einfachster Grundlage. Cézanne begnügt sich nicht damit, wie die anderen Impressionisten einen beliebigen Naturausschnitt zu malen, sondern er sucht das Wesentliche aus der Natur heraus und baut es in streng gesetzmäßiger Komposition vor uns auf. Seine Farbflächen sind fest zusammengehalten und so aufgebaut, daß jeder Farbwert zugleich einen Raumwert verkörpert. Die Winkel, in denen die Töne zueinander stehen, sind stark betont. Vielfach ist der rechte Winkel angewandt (Abb. 24 und 26). Das ist der Punkt, an dem die sogenannten Kubisten ansetzen. Bäume begrenzen etwa bei Cézanne beiderseits fest eine Landschaft. Menschliche Figuren sind frei symmetrisch zueinander angeordnet. Schließlich verwendet Cézanne sogar farbige Umrisse. So entsteht ein klar betontes räumliches Gefüge. Und jedes Bild wirkt wie ein in sich abgeschlossenes Eigenwesen, wie ein Mikrokosmus. Damit war der Impressionismus, aber auch der gesamte Naturalismus überwunden und ein neuartiger Idealismus in die Kunst eingeführt. Daher der ungeheure Einfluß Cézannes auf seine Nachfolger und die gesamte Gegenwart. Cézanne ist auf anderen Wegen zu ähnlichen Zielen gelangt wie sein deutscher Zeitgenosse Hans von Marées (vgl. unten). Beide haben sich nicht mit schlicht naturalistischer Wiedergabe der Natur begnügt, beide haben um Stil gerungen. Beide haben erst bei der Nachwelt das stärkste Echo ihrer Wünsche gefunden.



Abb. 25 Stilleben von Paul Cézanne

Cézanne steht augenblicklich im Zenith seines Ruhmes. Wie lange wird er sich auf dieser höchsten Ruhmesstufe halten können? — Wir haben zu oft er-



Abb. 26 Les Joueurs, gegen 1885, von Paul Cézanne

lebt, daß der Gott von heute morgen verdammt wurde. Cézanne ist erst seit einem halben Menschenalter hinübergegangen. Die Zeit ist zu kurz, als daß ein geschichtliches Urteil möglich wäre. Immerhin, uneingeschränkt vermögen wir uns den Lobeserhebungen anderer nicht anzuschließen. Gewiß, Cézanne hat in malgeschichtlicher Entwicklung eine Höchststufe erklommen, er hat einer bestimmten Zeitepoche den künstlerischen Ausdruck geschaffen, er hat Werte geschaffen, die unvergänglich sind. Aber wenn wir es unternehmen, ihn mit den größten Malern der Kunstgeschichte, auch nur des 19. Jahrhunderts, wie z. B. Wilhelm Leibl, zu vergleichen, vermag er zu bestehen? — In einzelnen Landschaften und Stilleben gewiß (Abb. 24, 25 und Kunstbeilage). Wenn wir aber seine Figurenbilder, insbesondere seine Akte betrachten (Abb. 27), so ist unser Geist nun einmal so gebaut, daß wir mit der Wirklichkeit vergleichen. Wir wissen sehr wohl, aus welchen ganz bestimmten malerischen Absichten Cézanne seine Akte so und nicht anders gemalt, warum er die Natur gesteigert, warum er hier weggelassen, dort hinzugefügt hat. Und dennoch fühlen wir uns im ungetrübten Genuß beeinträchtigt, denn wir sehen Bilder, Abbilder der Wirklichkeit, nicht kunstgewerbliche Erzeugnisse. Der Schritt zur reinen Dekoration ist eben doch nicht getan. Rubens und Tizian haben mit ihren Leibern ebenso „dekoriert“ wie Cézanne, aber sie haben dabei der Natur nicht Gewalt angetan. Und bisweilen fehlt uns bei Cézanne die stoffliche Charakteristik: warum sind die Tischtücher so unnatürlich schwer?! — und, sozusagen, die Liebenswürdigkeit in thematischer Hinsicht: warum sind die Tische gar so roh gezimmert oder die Gesichter der Dargestellten so furchtbar ausdruckslos?! — Es fehlt der tiefere Gehalt, wie er z. B. den Bildern Millets eignet, oder sagen wir bescheidener: es fehlt uns ein gewisses glückliches Fabulieren. Wir fühlen uns durch die Cézannesche Welt nicht ausgefüllt, sondern



Bahndurchstich von Paul Cezanne

München, Staatsgalerie

Paul Neff Verlag (Max Schreiber), Eßlingen a. N.





Abb. 27 Badende von Paul Cézanne
(Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin) (Zu Seite 44)

erschauern, wie bei Marées, vor der Eiseskälte der Abstraktion. Nehmen wir die Altdeutschen, die Italiener, die Niederländer. Drei grundverschiedene Welten, und doch ist unsere Einbildungskraft jedesmal aufs stärkste angeregt und voll ausgefüllt. Bei Cézanne dagegen?! — Der Beschauer ist eben nicht danach eingerichtet, sich mit der Betrachtung einer wenn auch noch so geistreich behandelten Malschicht zu begnügen, sondern seine Phantasie lechzt danach, im innigsten Zusammenhang damit auch sonst angeregt, beschäftigt, befriedigt zu werden. Es gibt eine Seele. Wir werden bei der Besprechung des Expressionismus auf diese Fragen noch einmal ausführlicher zurückzukommen haben.

Einstweilen kehren wir wieder zu den klassischen französischen Impressionisten der 80er Jahre zurück. *Auguste Renoir*[27]) (1841 in Limoges geboren, gestorben 1920), ein unvergleichlich leichter verständlicher und liebenswürdigerer, dabei wohl ebenso bedeutender Maler, aber gewiß kein Expressionist wie Cézanne, sondern durchaus Impressionist, zeichnet mit dem Pinsel. Das Bestimmende seiner Bilder ist der lineare und Formenbau, und die Farbe, so schön sie an sich auch immer sein möge, begleitet und unterstützt doch nur die durch zeichnerische Mittel erreichte Formengebung. Renoir war also im Innersten seines Wesens Zeichner und stimmt auch insofern mit Rubens überein, mit dem ihn Meier-Graefe sehr glücklich verglichen hat und von dem er seine Kunst über Dela-



Abb. 28 Baigneuse von 1885 von Auguste Renoir
Sammlung Durand-Ruel, Paris

croix herleitet, während er die Einflüsse von Courbet und Manet mehr als sekundär betrachtet. Renoir hat auch wie die Monet, Sisley, Pissarro Stillleben, Landschaften, und das auf den Pariser Boulevards hin und her wogende und flutende Straßenleben gemalt, vor allem aber ragt er doch durch seine Figurenbilder, seine Akte, seine Kinder- und Gesellschaftsbilder hervor. Er verstand den menschlichen Körper bewundernswert rund, natürlich dreidimensional zu modellieren, das Fleisch seiner blonden rosigen Akte weich und locker zu malen, gleichsam zärtlich zu streicheln und gegen helle, stark farbige Hintergründe zu setzen, in denen Blau den Hauptton bildet, dem sich Rot und Gelb anschließen. Von besonderem Reiz sind seine halbentkleideten Akte, in denen aber niemals auch nur eine Spur von Lüsternheit zu erblicken ist. Besonders in den siebziger und achtziger, wohl seinen allerbesten Jahren hat er sich mit diesem Problem beschäftigt und eine Reihe von vortrefflichen weiblichen Akten gemalt. Die im Dreiviertelprofil von vorn aufgenommene „Baigneuse", Ende 1881, und namentlich der auch hier abgebildete Rückenakt der „Baigneuse" von 1885 dürften einen Höhepunkt in dieser Hinsicht darstellen (Abb. 28). Wundervoll hebt sich der infolge der emporgehobenen Arme in der günstigsten Stellung aufgefaßte, straffe und dabei doch so unendlich weiche, jugendlich elastische, von zwei gewaltigen Umrißlinien umschlossene herrliche Frauenleib in strahlender Nacktheit von dem landschaftlichen Hintergrunde ab, während die dunkle Masse des Haares die Leuchtkraft und den Glanz des hellen rosigen Fleisches um so entschiedener hervortreten läßt. Wenn Renoir so im ruhigen Existenzbild des Einzelaktes Bedeutendes leistete, ist er u. E. in der mehrfigurigen Komposition der in heftiger Bewegung intendierten Frauengestalten, der „Baigneuses" von 1885, trotz all der sorgfältig vorher hergestellten Studien dennoch über ausgesprochen akademische

Steifheit nicht hinausgelangt. Es hängt dies mit den Grenzen der Begabung dieses Künstlers zusammen, dessen formale Phantasie beschränkt und dem es nicht gegeben war, die rollende Bewegung überzeugend zur Darstellung zu bringen. Ungleich besser gelang ihm dagegen im Jahre vorher, 1884, das Gruppenbildnis dreier in vollendeter Ruhe in und mit dem Raum, dem Zimmer eines vornehm reichen Landhauses, dargestellter Kinder, eben weil er sich hier mit der Darstellung der Figuren in vollendeter Ruhe begnügte (Abb. 29). Gerade das in die Betrachtung seines Buches versunkene Kind wirkt am allerglücklichsten, während schon das Motiv des Nähens nicht ebenso gelungen ist. Dagegen dürfte sich der Künstler in der Darstellung des Raumes wohl selten ebenso ausgezeichnet haben wie gerade hier. Man beachte, wie Stuhl und Sofa im Raum und in der Luft stehen, wie sich das Kind auf und in das Sofa schmiegt und wie uns auch noch ein Blick ins Freie gegönnt ist, das nun besonders durch die hier auch hochbedeutenden koloristischen Mittel mit dem Zimmer und den Figuren zu einer wundervollen Harmonie vereinigt wurde. Dieses Bild läßt uns schließlich auch Renoir in seiner Bedeutung als Maler mondäner Eleganz erkennen. Hervorragend in dieser Hinsicht ist auch die „Lise“ von 1867, gleichfalls wie das eben beschriebene Bild in einer deutschen Galerie, dem Folkwang-Museum in Hagen i. W., ferner „Le Ménage Sisley“ von 1868 im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln — mit Sisley war Renoir persönlich besonders befreundet —, das unendlich sympathische Bildnis der Mme. Maitre von 1871, die Amazone von 1873, ganz besonders das Doppelbildnis „La Loge“ vom darauffolgenden Jahre und endlich die vielen Bilder seiner eigenen Kinder. Seine drei großen Eigenschaften als Kinderdarsteller, als mondäner Künstler und als Aktmaler bewährte Renoir aufs glänzendste in dem menschlich vielleicht liebenswürdigsten von allen seinen Gemälden, dem Bilde



Abb. 29 Der Nachmittag der Kinder in Vargemont 1884 von Auguste Renoir
Berlin, Nationalgalerie



Abb. 30 Mutter und Kind 1886 von Auguste Renoir
(Phot. Durand-Ruel, Paris)

„Mutter und Kind“ von 1886, dem Bilde seines eigenen Söhnchens Pierre an der Brust seiner Mutter (Abb. 30). Es ist erstaunlich, wie diese Darstellung elementaren Mutterglückes über alle Schönfärberei, alle Pose, alles Arrangement hoch erhaben ist. Meier-Graefe fühlt sich mit Recht angesichts dieses Bildes an die französischen Primitiven und die Altkölner erinnert. Ja, dieses Bild braucht den Vergleich mit dem berühmtesten Gemälde einer säugenden Frau, das diesseits der Alpen gemalt wurde, mit der einzigen Madonna von Lucca von Jan van Eyck im Städelschen Institut zu Frankfurt am Main nicht zu scheuen. Während nun der altniederländische Meister seine Madonna wohl mit vollendeter Naturtreue bei ihrer mütterlichen Beschäftigung wiedergab, charakterisierte er sie andererseits als Himmelskönigin durch die ganze Aufmachung und besonders durch das großartig in gewaltige steife Falten gelegte Gewand. Der Moderne dagegen malte nicht zugleich eine Himmelskönigin, sondern einzig und allein die Mutter. Die Frau ist mit vollendeter Naturtreue so aufgefaßt, wie sie sich eben bequem hingesetzt hat, um ihrem Kinde die Brust zu reichen, und wie sich ihre modischen Kleider dabei verschoben haben. Und dennoch schließen sich Mutter und Kind ungezwungen zur Gruppe zusammen, wie sie sich auch harmonisch in den landschaftlichen Rahmen eingliedern. Und zwischen den blühenden Bäumen und dem blühenden Menschenglück bildet sich für unser Denken und Fühlen ganz von selbst eine symbolische Beziehung. Mit der ganzen Naivität der lateinischen Rasse ist diese Französin ihrer mütterlichen Betätigung hingegeben — unbekümmert um die gesamte Umwelt, der sie dennoch mit ihrem wunderhübschen Gesichtchen schier glückselig zulächelt. So verstand es Renoir, dieser unsagbar liebenswürdige Künstler, seinen Modellen noch nie gesehene Bewegungsmotive abzugewinnen, Haltung und Gebärden der Menschen mit einer erstaunlichen Wahrheit im Bilde festzuhalten. Fast immer aber gab Renoir sitzende, liegende oder



Intimité von Eugène Carrière
Paris, Musée des Arts Décoratifs

Paul Neff Verlag (Max Schreiber), Eßlingen a. N.





Abb. 31 Reiter von Hilaire-Germain-Edgar Degas
(Sammlung Schmitz, Blasewitz)

höchstens stehende, aber keine gehenden, laufenden, springenden Menschen. Er vermochte eben nur, wie es scheint, einen bestimmten Augenblick, einen Ausschnitt gleichsam aus einer Bewegung, niemals aber die rollende Bewegung in ihrer Fülle und in ihrem ganzen Verlauf zur Anschauung zu bringen. Das gilt schließlich sogar von den drei berühmten und in ihrer Wirkung hochbedeutenden Bildern der tanzenden Paare, den beiden hochformatigen Gegenstücken der Privatsammlung Durand-Ruel: Ein vornehmer Herr im Frack mit einer Dame in weißer Balltoilette vor kostbaren Topfgewächsen, ein schlicht und bunt gekleidetes Paar bei ländlichem Tanzvergnügen — ja selbst von dem tanzenden Paare der Sammlung Decap in Paris, das in derber Lebenslust und inbrünstiger Umschlingung seinen Walzer stapft, während dahinter, in kleinerem Format gegeben, andere laut Fröhliche beim Glase an roh gezimmerten Tischen beieinander sitzen. Alle drei Bilder sind glänzend gezeichnet, vortrefflich modelliert, brillant gemalt, voll psychologischer Charakteristik, eminent im getreuesten Erhaschen augenblicklicher Bewegungsmotive, aber dennoch sind sie nicht imstande, die Vorstellung fortlaufender Bewegung in uns zu erzeugen.

Der eigentliche Darsteller gleichsam der rollenden Bewegung wie auch des plastisch dreidimensional vertieften Raumes war *Hilaire-Germain-Edgar Degas* (1834 bis 1917), ein geborener Pariser[28]), nicht nur ein Licht- und Luftmaler, sondern auch ein treffsicherer Zeichner und ein vorzüglicher Beobachter (Abb. 31). Während sich die anderen Impressionisten mit dem farbigen Reiz der Erscheinung be-



Abb. 32 Die Ballettprobe
von Hilaire-Germain-Edgar Degas

gnügten und infolgedessen auch selten eine menschliche Gestalt bis auf die Füße durchzeichneten, gab Degas den Menschen als Bewegungsapparat in seinen Beziehungen zum Raum in und mit dem Raum wieder. Daneben malte er wohl auch ein wenig von dem Denken und Fühlen und von der augenblicklichen Gemütsverfassung der dargestellten Personen in seine Bilder hinein. Degas war ein Kompositionsgenie allerersten Ranges, allerdings ein Kompositionsgenie von vollendeter Eigenart. Er malte alles, was sonst noch niemand oder wenigstens anders, als man es sonst gemalt hatte. Bei ihm muß man oft an das Courbetsche Wort vom „embêter le citoyen" denken. Degas ist ein Künstler für Künstler. Ein Maler für Feinschmecker des Kunstgenusses, die etwas Hautgout lieben. Er durchforschte die Frauen aller Klassen auf bisher ungeschaute künstlerische Bewegungsreize. Er stellte Büglerinnen dar, die am Plättbrett gähnend ihre Arbeit verrichten, oder ein kleines Mädchen, das sich von einem Meister der in Paris so beliebten Pédicure die Nägel an den Füßen schneiden läßt, gelegentlich stieg er auch zur Straßendirne hinab. Besonders aber liebte dieser Fanatiker der Bewegung das Ballett und die Ballettänzerinnen (Abb. 32 und 33) und interessierte sich auf der anderen Seite für Wettrennen und alles, was damit zusammenhängt (Abb. 31). Wie ist auf dem berühmten Bilde: „Auf der Rennbahn" alles so fest und sicher aufgebaut, der Raum vertieft, das Rennen zur Darstellung gebracht, wie treffend das Renn-, das Reit- und das Wagenpferd unterschieden, der Kutscher in seiner steifen Würde erfaßt, während die Insassen des Wagens nebenbei auch psychologisch charakterisiert sind. Dabei gab Degas immer nur, was ihn künstlerisch interessierte, und ließ alles andere beiseite. Seine Bilder schneiden daher so ganz anders ab, als man dies sonst gewohnt war. Er befolgte den Grundsatz der zerstreuten Anordnung der Japaner und wählte den Standpunkt gern von unten nach oben oder umgekehrt. Einmal ging er so weit, nur den unteren Teil der Bühne und den oberen des Orchesters zu geben, unten die Oberkörper der Musikanten und die Musikinstrumente, oben die tanzenden Beine.

Alle die von Monet bis Degas genannten Künstler bilden eine eng in sich zusammenhängende, fest geschlossene Gruppe, der schließlich noch *Boudin* zugezählt werden könnte, welcher bei einer mehr verschmolzenen und zahmeren Technik und daher ruhigeren Wirkung dennoch eine kaum weniger helle, fröhliche und sonnendurchflutete Stimmung seinen Bildern aus dem Badeleben von Trouville und seinen Wasserlandschaften zu verleihen und diese durch eine wechsel-

volle Staffage von Schiffen, von Architekturen und von weidenden Kühen am Strande zu beleben wußte. — Als würdige Nachfolger der eigentlichen Begründer des Impressionismus zeichneten sich in Paris *M. Vuillard* (schöne figurenbelebte Innenräume), *Pierre Bonnard* (natürlich bewegte und unmittelbar aufgefaßte Figuren) und *K. X. Roussel* aus (nackte menschliche Gestalten in der Landschaft — das Ganze von poetischer Auffassung).

Sehr wohl als Impressionist, sicherlich aber nicht als Pleinairist ist *Eugène Carrière* (1849—1906) anzusprechen[29]. Wenn man zum erstenmal das Luxembourg durchschreitet, fühlt man sich sofort von einer Anzahl von Bildern ergriffen, die Figurengruppen darstellen, und zwar Gruppen sich umschlungen haltender oder überhaupt solcher Menschen, die in seelischen Beziehungen zueinander stehen. Gerade diese seelischen Beziehungen sind sehr entschieden und dabei mit der äußersten Zartheit herausgearbeitet. Das ganz eigenartige Handauflegen wie überhaupt jegliche Berührung und Bewegung der feinen durchgeistigten Hände trägt dazu wesentlich bei. Aber in alles Glück des gegenwärtigen Besitzes, in alles Glück des Sichaneinanderfreuens ragt immer der Gedanke an den unausbleiblichen, unausweichbaren Abschied herein. Es ist, wie wenn diese Menschen mit Grauen in die Zukunft sähen, in der sie sich einst einmal entbehren müssen! — Und dieser Eindruck wird dadurch wesentlich mit erreicht, daß die Bilder wie durch einen Nebelschleier hindurch gesehen wirken, aus dem sich ganz klar nur die Köpfe und nächstdem die Hände herausheben, während Körper und Gewand im Nebel zu verschwimmen und zu verschwinden scheinen. Carrière war Nebelmaler, „Nuagiste“. Es kennzeichnet seine Art, daß Carrière, wenn er im Kaffeehause Freunden von seinen bildkünstlerischen Gedanken sprach, plötzlich den Tisch mit Kaffee und Milch überschüttete und auf der so grun-



Abb. 33 Ballettänzerinnen von Hilaire-Germain-Edgar Degas
(Sammlung Marczell von Nemes, Budapest)

dierten Tischplatte mit dem Finger skizzierte. Dabei sind Carrières Gemälde auch koloristisch sehr schön behandelt, auf einen warmen braunen Gesamtton gestimmt, mit tiefen Schatten und gedämpften Helligkeiten; aschblondes Haar bildet dabei oft einen besonderen farbigen Akzent. Carrière war in einem elsässischen Dorf geboren und aufgewachsen. Im Kriege 1870/71 trat er freiwillig ins — französische Heer ein, saß in Dresden gefangen und mußte es nachher seinen deutschen Landsleuten lassen, daß er von ihnen als Gefangener recht gut behandelt worden war. Trotz jener politischen Stellungnahme scheint in seiner Familie, die er in seinen Gruppenbildnissen hauptsächlich darstellte, ein einfacher deutscher Ton geherrscht zu haben, und es war jedenfalls ein Mißverstehen seines innersten Wesens, als ihn ein Pariser Kunstfreund aufforderte, nicht immer bloß seine eigene schlichte Frau, sondern auch einmal eine echte Pariserin, eine „dame du monde, du grand monde" zu malen. Der zarten, schwermütigen Grundauffassung blieb Carrière auch als Bildnismaler, als Porträtist großer und feiner Geister, wie Edmond de Goncourt, Verlaine, Rodin, Daudet, treu und erreichte sein Höchstes, wenn er, wie in dem Doppelporträt Alphonse Daudets und seiner Tochter, ein derartiges Bildnis mit einem Familienbild in Eins vereinigte. Die beispiellose Innigkeit, mit der Carrière in seinen Gemälden Mutter und Kind auffaßte, verleiht ihnen, ohne daß sie auch nur im geringsten als Heiligenbilder gedacht sind, in einem tieferen Sinne einen religiösen Charakter. So ist es zu verstehen, wenn Carrière den Beinamen eines „modernen Heiligenmalers" empfangen hat. Den Komplex von Empfindungen aber, den die Alten in den Bildern der Maria mit dem Jesusknaben und dem jugendlichen Johannes ausdrückten, wiederholte Carrière in seiner Weise in den wunderbaren Gruppenbildern, die eine Mutter mit einem kleinen und einem älteren Kinde darstellen (Kunstbeilage).

Der andere große seelenvolle französische Maler der letzten Jahrzehnte, wie Carrière kein Pariser von Geburt, war *Jean Charles Cazin* (geb. 1841 in Samer, Dep. Pas-de-Calais, gest. 1901)[30]. Seinen Gemälden, gleichviel ob Landschaften oder Figurenbildern, sieht und fühlt man es an, daß sie aus einem tief empfindungsvollen Künstlerherzen heraus geboren sind (Abb. 34). Welch furchtbarer Schmerz in dieser Hagar, die mit ihrem innig geliebten Ismael von dem zugleich schwach- und weichherzigen Abraham in die Wüste verbannt ist! — Und diese Wüste ist wirklich eine Wüste in des Wortes verwegenster Bedeutung. — Landschaft und Figuren klingen bei Cazin zu einer ernsten Harmonie zusammen. Neben Monsieur Cazin ist seine gleichgestimmte Lebensgefährtin und Kunstgenossin *Mme. M. Cazin* zu nennen.

Im allgemeinen kam es den französischen Malern, die natürlich neben den oben besprochenen hervorstechenden Impressionisten noch in beträchtlicher Anzahl am Werke waren und am Werke sind, ungleich weniger darauf an, die Natur zu beseelen, als vielmehr sie mit den scharf beobachtenden Augen des modernen Naturforschers anzuschauen, der immer neue wichtige Einzelheiten in ihr entdeckt. Nachdem so lange der geschichtliche Geist des 19. Jahrhunderts die bildende Kunst beeinflußt hatte, machte sich jetzt auch der naturwissenschaftliche in ihr geltend. Die Künstler arbeiteten weniger mit der Einbildungskraft und mit dem Herzen als mit den Sinnen und mit dem Verstand. Sie suchten immer neue Luft-, Licht- und Farbenprobleme auf. Der dargestellte Gegenstand ward vollkommen gleichgültig. Man ging in die Krankenhäuser und in die Künstlerateliers, weil sich etwa hier wie dort Farbenstimmungen in Weiß dem dafür besonders empfänglichen Auge des Malers bieten. *Edouard Dantan* (1848—98) führt uns z. B. in eine Bildhauerwerkstätte, die mit Abgüssen und allerlei Gerät angefüllt ist. Auf einem Tisch steht ein bildschön gewachsenes weibliches Aktmodell, während zwei Männer eifrig um sie beschäftigt sind, einen „Gipsabguß nach der



Abb. 34 Hagar und Ismael von Jean Charles Cazin
Luxembourg zu Paris
(Zu Seite 52)

Natur“ von ihr zu nehmen. Doppelt pikant wirkt die moderne Haartracht sowie das Armband an der völlig Entblößten. *Albert Aublet* entzückt durch wunderbare nackte Frauengestalten, die allerdings so hell und duftig gemalt sind, daß sie schon ans Geleckte streifen. Wenigstens dem Namen nach erwähnt seien die äußerst feinen Künstler *Victor Binet* und *René Billotte*, der Bauernmaler *Léon Lhermitte, Gervex*, der Schöpfer des Dr. Péan in der Salpêtrière, die Strandmaler *Butin* und *Duez*. In der Darstellung der Gesellschaft berührt sich mit Renoir *Eva Gonzalès* (1852—83).

Eine besondere Stellung nimmt der Orientmaler *Étienne Dinet* ein. Von ihm hängt ein wunderhübsches Bild im Luxembourg „Abd-el-Gheram et Nour-el Aïn“. (Esclave d'amour et Lumière des Yeux.) (Légende Arabe): Der Liebhaber umfaßt die Geliebte, seine Finger drücken sich in das weiche Fleisch ihres Oberarmes ein. Sie aber hält ihre Rechte vor seinen Mund, der sie, scheint es, zu küssen strebt. Dahinter Rosengebüsch, das sich vom blauen Sternenhimmel abhebt. Nun ist die Auffassung ebenso liebenswürdig wie die Malerei: das Gefunkel, die Pracht und der Glanz der Gewänder und des Schmuckes, der Unterschied im Inkarnat des Mannes und des Weibes, sein zärtliches Verlangen und ihr Sträuben und dennoch Gewähren — alles ist gut charakterisiert, wobei allerdings die Verglasung zu der zarten Wirkung der fein verschmolzenen, aber durchaus nicht kleinlich getüpfelten Malerei wesentlich beiträgt.

Alfred Roll (geb. 1847 in Paris, gest. 1919) verband Courbetschen Realismus mit moderner Freilichtmalerei. Er ist durch seine „Manda Lamétrie, fermière“ berühmt geworden, ein Bild, das im Luxembourg hängt und ein junges Bauernmädel darstellt, das, vom vollsten Sonnenschein getroffen, einen Eimer voll Milch über den grünen Rasen gerade auf uns zuträgt, während hinter ihr die soeben gemolkene Kuh steht. Ein andermal scheint es fast, als hätte Roll poetisch wirken wollen, indem er ein nacktes Mädchen malte, das sich an einen Stier anschmiegt, während es ihm in Wirklichkeit doch nur auf den Farbengegensatz, die stoffliche Charakteristik und namentlich auf das Licht ankam, das an Weib und Tier in goldenen Wellen herabrieselt. Roll blieb sich im Grunde seines Wesens stets gleich, er war ein frischer, kräftiger, derber Darsteller der Wirklichkeit, gleichviel ob er weibliche Akte in strahlendem Sonnenlicht, Bildnisse, Szenen aus dem bäuerlichen oder städtischen Proletarierleben malte oder militärische Paraden,

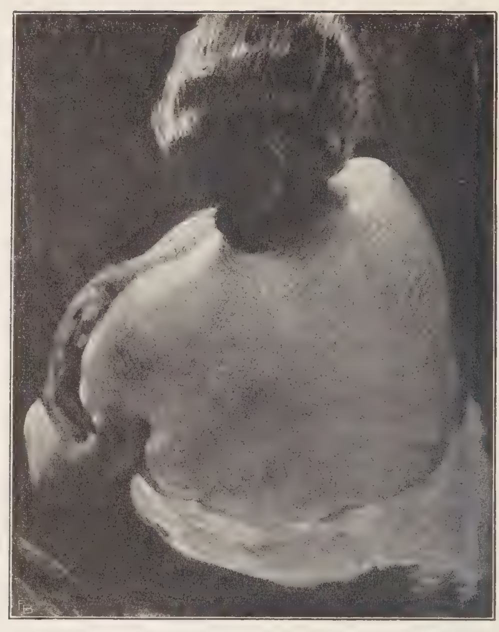


Abb. 35 Weiblicher Rückenakt von Albert Besnard

offizielle Empfänge, die Einweihung eines Rathauses, Grundsteinlegung einer Brücke, Eröffnung einer Ausstellung oder ein patriotisches Erinnerungsfest, wie „Le 14. juillet", „Le Centenaire de 1789" im offiziellen Auftrag des französischen Staates für das Pariser Stadthaus oder das Museum von Versailles zu großen dekorativen Bildern verarbeitete, die in ihrer glücklichen Augenblicklichkeit und ausgesprochenen Neuzeitlichkeit einen eigentümlichen Gegensatz zu den steifen Repräsentationsgemälden Horace Vernets und der Seinen bilden.

Während der oben besprochene Carrière trotz seines Einschlages von gemütlicher Beseelung seitens der rein bildkünstlerisch empfindenden Pariser Kunstfreunde voll gewertet und bedingungslos anerkannt wurde, galt der im gleichen Jahre 1849 geborene *Albert Besnard,* obgleich er im Gegensatz zu jenem als Pleinairist, mehr noch als „Luministe", als Lichtmaler, ja sogar als Hauptvertreter des Luminismus anzusprechen ist, als gar zu süßlich und dekorativ. Dabei sprechen seine liebenswürdig empfundenen Bilder unmittelbar an. Es ist bezeichnend für ihn, daß er sich gut und gern im Pastell ausdrückt. Seine Besonderheit besteht in den kräftig farbigen Reflexen, gleichviel ob er diese über gewaltige Pferdeleiber oder über die gerundeten Formen seiner unendlich weich und locker gemalten Frauenleiber herabrieseln läßt (Abb. 35). Von geradezu wissenschaftlichem Forschereifer erfüllt, schwelgt er in der Verbindung künstlicher und natürlicher Beleuchtung. Berühmt sind seine spanischen Tänzerinnen sowie das Bildnis der bei Rampenlicht gemalten „grande diseuse" Mme. Réjane. Überhaupt ist Besnard wie als Aktmaler auch als Darsteller echt Pariser Damengrazie und -eleganz geradezu klassisch geworden. In diesem Sinne werden seine Frauenbildnisse, wie man ihnen mit Recht nachrühmt, ihren Wert als kulturgeschichtliche Urkunden schwerlich jemals einbüßen. In großen dekorativen Panneaux, wie er solche auch für öffentliche Pariser Bauten (École de Pharmacie, Mairie des 1. Arrondissements) geschaffen hat, verbindet er nackte Frauenleiber mit landschaftlichen Hintergründen zu bildkünstlerischen Wirkungen von wundervoll geschlossener Einheitlichkeit.

Edmond Aman-Jean ähnelt Besnard in der Liebenswürdigkeit der Auffassung seiner Frauendarstellungen, aber er ist zugleich herber und bewegter als Besnard und huldigt einer mehr eckigen, nervösen und hageren Anmut. Während der Akt

bei Besnard senkrecht und parallel zu den Bildrändern zu stehen pflegt, durchschneidet er bei Aman-Jean stürmisch in der Diagonale das Ölgemälde oder Pastell; das Fleisch taucht aus roten und grünen Tüchern oder Kissen auf, die es in geschwungenen Linien umspielen (Abb. 36).



Abb. 36 Die Unruhe von Edmond Aman-Jean

Wenn schon ein Mann wie Besnard trotz aller Kraft der Darstellung, über die er bei aller gelegentlichen Weichheit doch zweifellos auch verfügt, bei den gestrengen Pariser Kunstrichtern als nicht ganz voll gilt, wird der feine, zart besaitete *Jules Bastien-Lepage* als vollkommener Süßling angesehen. Degas soll ihn geradezu den Bouguereau des Naturalismus genannt haben. Dabei beherrschte er vollkommen die moderne Technik, nur pflegte er den Naturalismus Courbets und den Impressionismus Manets dem Publikum mundgerecht zu machen, indem er ihre künstlerischen Grundsätze weniger streng einhielt und andererseits die thematischen Vorwürfe seiner Gemälde mehr in den Vordergrund rückte. Bastien-Lepage wurde im Jahre 1848 zu Damvillers in Lothringen geboren und fand dort wiederum seine letzte Ruhestätte auf dem Dorffriedhof unter einem alten Apfelbaum, unter dem auch sein Vater und sein Großvater liegen, als er — erst 36 Jahre alt — in Paris seiner letzten Liebe, einer reichen jungen Russin, seiner talentvollen Schülerin *Marie Baskirtscheff,* nach Monatsfrist im Tode an demselben Leiden, der Schwindsucht, gefolgt war. Bastien-Lepage malte außer sprechenden Bildnissen und stimmungsvollen Landschaften echt neuzeitliche Armeleut- und Bauernbilder. Aber er begnügte sich nicht immer mit der Darstellung gemeiner Wirklichkeit, sondern er wagte es hier und da, ein klein wenig Poesie seinem großzügigen und auf haarscharfer Beobachtung beruhenden Naturalismus beizumischen. So in seiner „Jeanne d'Arc", dem Bilde eines Bauernmädchens in geflickten Kleidern, welches in ihrem Obstgarten träumt, hinter dem wie eine lichtumflossene Zaubergestalt das Zukunftsbild der eisengepanzerten Jungfrau von Orléans auftaucht. Welch merkwürdige Mischung von Bäuerlichkeit und Zartheit in dem „Amour au village", jener Darstellung von zwei jungen Landleuten, die sich am Zaun, der ihre Äcker voneinander scheidet, verschämt und stammelnd ihre junge Liebe gestehen (Abb. 37). Wie grob wirken die kurzen, festgedrehten Zöpfe der Bäuerin! — Und doch sieht man es den hohen, breiten Schultern und dem kraftvollen Rücken an, daß diese Bäuerin ein begehrens-



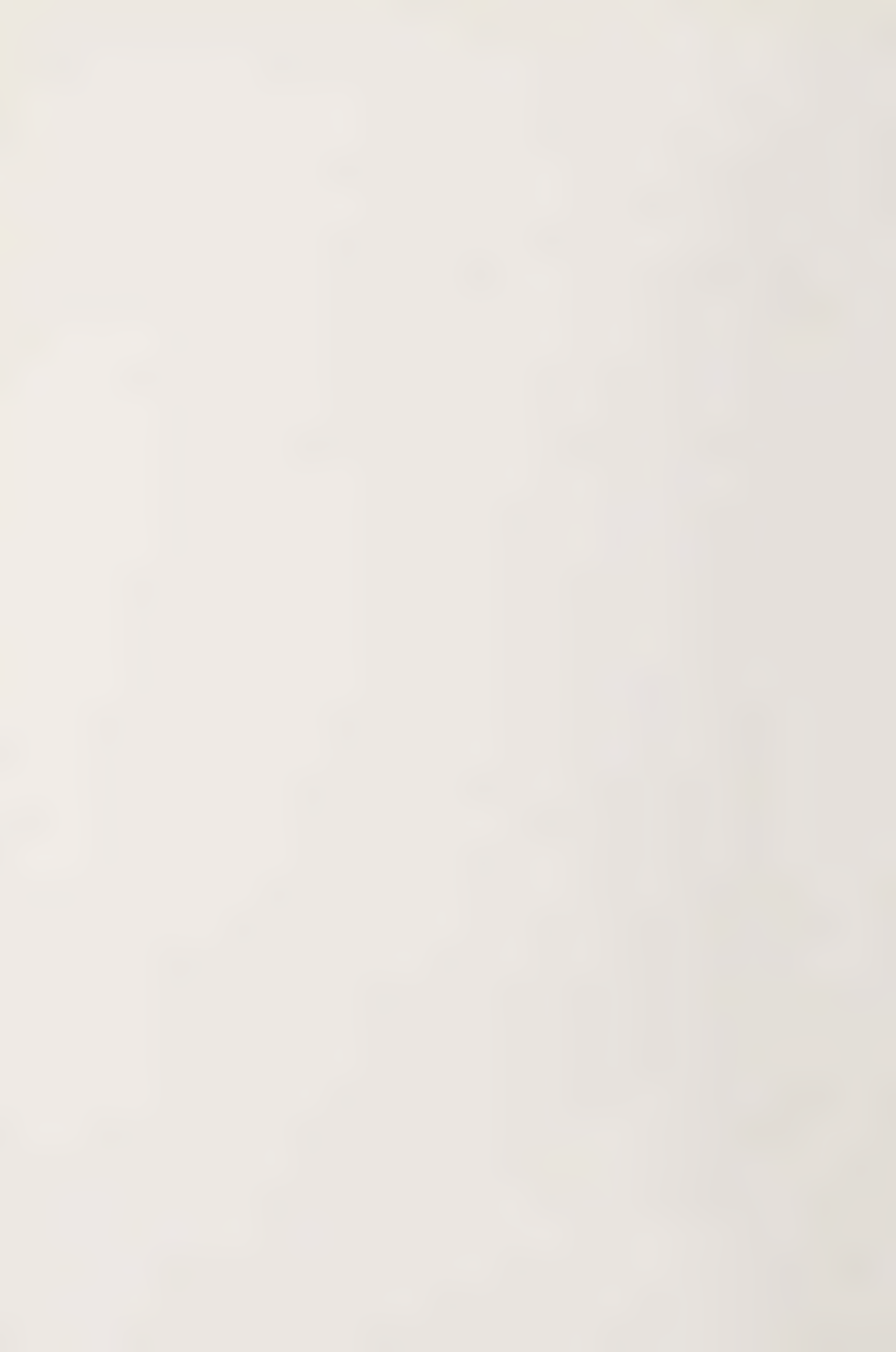
Abb. 37 Die Liebe auf dem Lande von Jules Bastien-Lepage
(Nach Photographie Braun & Co.)
(Zu Seite 55)

wertes Weib ist, und ebenso ist der junge Bauer, wenn auch seine Füße in derben Holzschuhen stekken, ein hübscher strammer Bursch. Der sinnlich-seelische Vorgang zwischen den beiden aber ist unsagbar zart angedeutet. Dazu die liebevoll angeschaute Dorflandschaft mit dem Hüttchen, das sich „hinter allem diesem" befindet. Darüber wird noch ein Stück Himmel sichtbar, um das in starker Untersicht gegebene Bild hell und licht nach oben ausklingen zu lassen. Stimmungsverwandt mit Bastien-Lepage ist *Pascal-Adolphe Dagnan-Bouveret* (geb. Paris 1852), der andere seelenvolle Heiligenmaler, der aber im Gefühl in Süßlichkeit und in der Technik wirklich in geleckte Malerei und in porzellanene Glätte verfiel. Die eigentlichen Impressionisten suchten Naturstimmungen wiederzugeben, und, um dies zu erreichen, haben sie das Kunstmittel der Luft- und Lichtmalerei ausfindig gemacht. Leute vom Schlage der Bastien-Lepage und Dagnan-Bouveret benutzten die so entdeckten Kunstmittel, um literarische Themen wirkungsvoll vorzutragen.

Dagnan-Bouveret gehört aber auch zu den künstlerischen Entdeckern der Bretagne. Wie unsere deutschen Maler ins Gebirge oder an die See gehen, um ein markiges ursprüngliches Volkstum zu malen, kräftige charaktervolle Männer- und Frauengestalten in ihren charaktervollen farbigen Trachten mitsamt ihren charaktervollen alten Häusern und ihrem behaglichen Hausrat, mitsamt der ganzen Landschaft, aus der sie herausgewachsen sind und in die sie hineingehören, so sucht eine Anzahl von französischen Malern die Bretagne auf. Das jüngere Geschlecht dieser Bretagnemaler wird durch *Lucien Simon* (geb. 1861) und *Charles Cottet* (geb. 1863) vertreten, ungleich kräftigere und markigere Künstler, denen alle Süßlichkeit und Gelecktheit fremd ist. Cottet hat viele Marinen gemalt von bedeutendem Raumeindruck und fröhlicher Farbenwirkung, die sich aus den roten, grünen, im Schatten dunkelblauen Wasserkringeln, den weißen, rosa, gelben Wolken, den von der Sonne durchglühten orangefarbenen Segeln ergibt, und den gelben und dunkelblauen Zickzacklinien, welche die Masten im Wasser widerspiegeln. Wie dem Meer gilt Cottets Liebe den vom Meer abhängigen Fischern. Im Luxembourg hängt ein Triptychon von ihm, das den Inhalt des gesamten Fischerlebens erschöpfend wiedergibt: In der Mitte das Abschiedsmahl der vielen von Wehmut und Hoffnung gleich beseelten Menschen, die aus ihrem Verhalten zueinander jegliche Art menschlicher Gemeinschaft erraten lassen: Freundschaft, Brautstand, Ehestand, Eltern- und Kindschaft. Hinter ihnen allen aber öffnet

Konstantinopel von Paul Signac

Paul Neff Verlag (Max Schreiber), Eßlingen a. N.



sich ein breites Fenster auf das weite tiefblaue Meer, den Schauplatz ihrer Taten und Leiden. Links die Weggefahrenen, in klarer Sternennacht auf dem Verdeck kauernd, das Herz von Sehnsucht erfüllt. Rechts die Zurückgebliebenen, die oben auf steilem Felsengebirg stehenden und sitzenden Frauen und Mädchen, die voll Verlangen hinausspähen auf die See, die sich zu ihren Füßen schäumend an den Klippen bricht.

Einen eigentlich bildkünstlerisch-technischen Fortschritt über die Freilichtmalerei hinaus hat *Francisque Jean Raffaëlli* gemacht (italienischer Eltern Kind, aber zu Paris 1845, nach anderer Angabe: 1850 geboren), dessen Bilder und Bildchen dabei auch gegenständlich-kulturgeschichtlich als Schilderungen des Lebens in und um Paris, namentlich des Lebens der unteren Schichten, einer gewissen Bedeutung nicht entbehren. Er liebte wie kaum ein anderer die Stadt Paris und griff bald aus ihrem Herzen, bald aus den äußersten Bezirken seine Straßenbilder heraus, in die er Menschen, Pferde, Omnibusse nur gerade wie Flecken oder Punkte hineinsetzte. Dann wieder schilderte er ausführlicher und in größerem Format Pariser Straßentypen. Im Luxembourg befindet sich eine großformatige Darstellung einer Versammlung, ein packendes Gemälde: Alles hängt an den Lippen des Redners, jeder Hörer schaut anders aus, aber ein echt französischer Charakterkopf reiht sich an den anderen. — Der Weite seines Stoffgebietes entspricht Raffaëllis große technische Wandlungsfähigkeit: Der Zeichner in ihm ist so bedeutend wie der Maler. Während er dort in Braun und Schwarz schwelgte, malte er gewöhnlich Weiß in Weiß. Während er dort breit hinstrich, bediente er sich gewöhnlich einer punktierenden, pointillistischen Technik, ja, er ist sogar als Begründer des sogenannten Pointillismus anzusprechen, einer Manier, die mit mosaikartig aneinandergereihten bunten Punkten arbeitet. Dieser Pointillismus Raffaëllis bildet ein Bindeglied zwischen dem Impressionismus der Monet, Sisley, Pissarro und dem sogenannten Neoimpressionismus. Der Neoimpressionismus wurde von *Georges Seurat* (1860—91) auf der Grundlage von wissenschaftlich optischen Farbenstudien, die dieser in Gemeinschaft mit dem französischen Chemiker Chevreul trieb, begründet und von *Paul Signac* (geb. 1863),



Abb. 38 Les Forgerons buvants von Francisque Jean Raffaëlli

Henri Edmond Cross (geboren 1856, gestorben 1910 in St. Clair, Südfrankreich[31]), *Maximilien Luce,* dem französierten Belgier *Théo van Rhysselberghe* und anderen ausgeübt (Kunstbeilage). Die Grundsätze und die Bedeutung des Neoimpressionismus werden sehr anschaulich in dem Büchlein „Der Kampf um den Stil“ dargestellt, das der Berliner Sezessionist *Curt Herrmann* geschrieben hat, selbst ein überzeugter, begeisterter und geistig selbständiger Anhänger dieser Kunstlehre[32]):

„Der Stilgedanke hat bei den Neos die reinsten Formen angenommen. Reine Linie, reine Form, reine Farbe und als Novum in der gesamten Malerei reines (optisch wissenschaftlich begründetes) Licht.

Seine technischen Farbmittel sind dieselben wie die der Impressionisten, nämlich beschränkt auf die dem Prisma am nächsten kommenden reinen Grundfarben: Rot, Orange, Gelb, Grün, Blau, Violett.

Aber während die Impressionisten, als deren typischester Vertreter in bezug auf die Palette Monet genannt sein mag, diese Farben willkürlich mischen und nur bestrebt sind, höhere Leuchtkraft und Schönheit und größere Naturwahrheit zu erreichen (sie verschmähen auch nicht die gelegentliche Anwendung von gebrochenen Farben, Ocker, Braun und gemischtem Grau), lehrt der Neo, daß Farbe und Licht in Natur und Malerei wissenschaftlich festgelegte untrennbare Begriffe sind, welche durch optische Gesetze beherrscht werden.

Diese Gesetze zu erkennen und künstlerisch zu verwerten ist der oberste Grundsatz der Neos. Sie erheben Farbe und Licht dadurch zu einem reinen Stilmoment. Sie mischen die Farben nicht oder nur mit Weiß und mit Nachbarfarben — niemals aber Komplementärfarben untereinander. Die Farbennuancen bewahren dadurch ihre Reinheit in unendlichen Abstufungen. Sie werden dann nach optischen Gesetzen in kleinen Partikeln, Punkten oder Strichen, nicht in Flächen, auf die Leinwand aufgetragen, ohne daß sich die Ränder mischen. Der möglichst reine weiße Malgrund darf sogar zwischen den einzelnen Farbpartikeln unter Umständen als trennendes Neutrum stehenbleiben. Die einzelnen Farbenkomplexe müssen bestehen aus einzelnen Teilen der Lokalfarbe, Beleuchtungsfarbe (bzw. Schattenfarbe) und der Reflexfarbe, welche auf der Netzhaut des Beschauers beim richtigen Abstande vom Bilde eine optische Mischung eingehen. Der richtige Abstand vom Bilde ist zum Verständnis und Genusse Voraussetzung, ebenso wie eine gewisse Mitarbeit des Beschauers bei Beurteilung eines neoimpressionistischen Bildes mehr als sonst Bedingung ist.

Die Technik der Neos ist also bei allem Spielraum, der dem einzelnen Künstler bleibt, durchaus logisch begründet im Gegensatz zu der Technik der Naturalisten und Impressionisten, die weit willkürlicher und individuell ist.

Die Kontrastwirkungen der farbigen Flächen untereinander, deren gegenseitige Steigerung, ihre verschiedenen Stärkegrade und ihre richtige Verteilung bilden den zweiten Hauptgrundsatz; den dritten die Reinheit und die Kraft der Linien, welche sowohl die Einzelform als das ganze Liniengefüge des Bildes beherrschen und ein Ganzes bilden müssen. Die Kraft und das Leben der Linien äußert sich wie die der Farben in Wirkungen und Gegenwirkungen; van de Velde hat sogar nachgewiesen, daß man ebenso wie bei der Farbe von komplementären Linien sprechen kann.

Auf das Wort Reinheit ist der Nachdruck zu legen, denn alle diese Stilmomente an sich werden mehr oder weniger auch alle anderen modernen Strömungen der Malerei als ihr Fundament betrachten.

Die Kraft, die in dieser Lehre von der Reinheit der Stilmomente liegt, kann nur derjenige ganz empfinden, der sich mit Überzeugung und Begeisterung ihr hingibt und dem sie täglich beim Schaffen sich neu offenbart.

Jedes dieser Gesetze ist vom anderen untrennbar und ergänzt es in fast wunderbar zwingender Weise.

Wer sie einzeln voll beherrscht, dem fügen sie sich bei der Arbeit ganz von selbst zur Synthese.

Er braucht nicht zu grübeln und sich im banalen Sinne zu quälen, wie die Gegner glauben. Seine Arbeit ist ein freier Schöpfungsakt, geboren aus dem Geist der Naturgesetze, die zur Harmonie streben. Voraussetzung dabei ist — und das macht die eigentliche Künstlerschaft aus —, daß der Künstler reif genug ist, Motive in der Natur zu sehen und sich von ihnen anregen zu lassen, in denen diese Gesetze schlummern. Er wird darin ihr Walten erkennen, das Unbewußte wird zum Bewußten, der schöpferische Moment des künstlerischen Erlebnisses tritt ein, und so wird er: ‚Herr der Natur, die seine Fesseln liebet, die seine Kraft in tausend Kämpfen übet und prangend unter ihm aus der Verwilderung stieg ....'

Der Stil der reinen Malerei oder, wenn man will, der reine Stil der Malerei, wäre also: Das organische und harmonische Zusammenwirken der Begriffe und Gesetze der Form, der Linie, der Bewegung, der Komplexe, der Farbe, der Kontraste, des Lichtes, der Abstufung, der Strahlung und des Rhythmus, sichtbar gemacht durch das Material der Farbe. Dieses reichste künstlerische Programm, nämlich alle bisher aufgestellten und erkannten Probleme in einer reinen Synthese, einer Harmonie zu materialisieren, stellt sich von allen Kunstrichtungen nur der Neo."

Es handelt sich also um bildkünstlerische Synthese: der Natureindruck wird zu bestimmten Wirkungen, beinahe kunstgewerblicher Art, verarbeitet. Ein solcher Eindruck von Frische, Sonnenschein und Heiterkeit, wie ihn gute neoimpressionistische Bilder ausstrahlen, ist aber auch noch niemals erzielt, z. B. die Widerspiegelung des Sonnenlichts im Wasser noch niemals mit solcher Stärke und Überzeugungskraft gemalt worden. Unsere ganz vortreffliche Kunstbeilage vermittelt uns zwar eine klare Anschauung von dieser neoimpressionistischen Mosaiktechnik, aber sie vermag die duftige, luftige, heitere Wirkung des Originals leider dennoch nicht erschöpfend wiederzugeben. Das im rein malerischen Sinne wichtigste Problem, das von Ruskin formuliert und von Turner zuerst aufgegriffen wurde und das sich dann durch die ganze Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts hindurchzieht: das Licht zu malen, hat mithin von seiten der Neoimpressionisten die bisher glücklichste Lösung gefunden. Die Entwicklung der modernen französischen Malerei aber vollzog sich streng folgerichtig in drei Etappen: Naturalismus Millets, Courbets und der Meister von Barbizon, Impressionismus der Manet und Monet, Neoimpressionismus der Seurat und Signac.

Wie aber im Zeitalter des Kartonstils eine koloristische Unterströmung stets weiterrann, so ist auch während der Vorherrschaft des Impressionismus die lineare Zeichenkunst wohl zurückgedämmt worden, niemals jedoch ganz versiegt. Ihr Hauptvertreter war *Pierre Puvis de Chavannes* (geb. 1824 in Lyon, gest. 1898)[33]. Sein Schaffen bedeutete den stärksten Gegensatz zu dem in Frankreich herrschenden Naturalismus und Impressionismus. Er suchte nicht wie die anderen ein Stück Natur, durch ein Temperament gesehen, unter der Einwirkung bestimmter Lichtwirkungen wiederzugeben, sondern er schwelgte in Träumen und Poesien, entnahm seine Stoffe der antiken Mythologie wie dem christlichen Mittelalter, schlug aber dabei keinen trocken belehrenden, sondern einen musikalisch lyrischen Ton an. Im letzten Grunde dienten indessen die dargestellten Gegenstände, wie den Impressionisten zur Entfaltung von Lichtwirkungen, so ihm als Anlaß für Farben- und Formenwirkungen rein dekorativ monumentaler Art. Die Impressionisten und Neoimpressionisten, die Pleinairisten und Luministen strebten die ge-

naueste und eindringlichste Wiedergabe der Natur an, wobei sie gewisse Charakterzüge derselben besonders stark hervorhoben. Cazin und Carrière beseelten die Natur. Puvis de Chavannes verwandte ihre Formen und Farben in rein dekorativem Sinne als Wandmaler. Und ein gütiges Schicksal gab ihm Gelegenheit, seine starke Begabung reich und voll zu entfalten. In Amiens, Rouen, Poitiers, Marseille, Lyon und namentlich in Paris durfte er ganze Säle ausmalen. Im Pantheon erzählte er die Geschichte der hl. Genoveva, der Stadtheiligen von Paris (Abb. 39). In der Aula der Universität Paris schuf er eine Riesenallegorie der Wissenschaft. Anderes im Stadthaus. Dabei übertraf er nicht nur alle seine Mitstrebenden, sondern er erwies sich überhaupt seiner Zeit als der einzige, der das Problem des modernen Wandgemäldestils restlos löste. Diese Überzeugung nimmt man besonders aus dem Pantheon mit, wo seine Gemälde mit geradezu unmöglichen Wandbildern anderer Maler vereint sind, wo er allein der Feierlichkeit der architektonischen Formen gerecht wurde, wo er allein unter den Malern dem großen Zweck des Gebäudes würdig entsprach. Dabei verfuhr er als Symbolist. Galt es den Krieg zu verkörpern, so quälte er sich nicht mit einer frauenzimmerlich gebildeten Allegorie ab, sondern er führte ins Schlachtgetümmel hinein; galt es den Frieden zu preisen, so malte er singende und tanzende oder lagernde und ruhende, aber immer schwärmende Jungfrauen und Jünglinge. Ein schwärmerischer, rosenduftiger Grundzug, und dennoch ein solcher der Entsagung und der sanften Schwermut durchzieht sein Schaffen. Die Frühjahrsstimmung des italienischen Quattrocento kehrt in seinen Werken wieder, von einem leichten herbstlichen Welkehauch durchsetzt. Er hat viel von den deutschen Romantikern, namentlich den Nazarenern, manches von Marées, etwas von Böcklin. Aber seine menschlichen Wesen sind nur Schemen, sie hegen keine wahrhaft tiefe menschliche Empfindung, sie werden von keiner wilden Leidenschaft verzehrt, sie besitzen keine kräftige leibliche Gegenwart. Und wie die Menschen, so die Bäume, so die Landschaften. Alles zart, durchsichtig, schemenhaft, wie ein Traum. Und dennoch klar, bestimmt und scharf umrissen. Die Farbe hell, dünn, ein wenig schwindsüchtig. Harmonien in Blau und Rosa. Vor allem aber die Linie entschieden, geradlinig, in die Höhe strebend. In eine Zeit der lockeren Farben, der verschwimmenden Umrisse, der „Stimmungsmalerei" ragte Puvis de Chavannes als entschiedener Linienkünstler herein. Er pflegte eine Art gotischen Perpendikulärstils, vermochte mit großzügigen Überschneidungen, ja mit ausgesprochen rechten Winkeln eigenartige Wirkungen zu erzielen. Wenn Chavannes auch schon 1824, also zwei Jahre früher als der einst maßgebende, aber längst abgetane deutsche Werkstatt-Meister Piloty, geboren wurde, so übte er trotzdem in der Epoche der impressionistischen Hochflut eine große Anziehungskraft und einen bedeutenden Einfluß aus, weil dieser dekorative Maler, dieser Linienkünstler, dieser Symbolist doch wieder vielen starken Strömungen seiner Zeit entsprach, ja mehr als dies, weil er zu den führenden Geistern gehörte, welche diese Strömungen verursacht haben.

Als Nachfolger Puvis de Chavannes', als der einzige, der sich im Pantheon würdig an den Meister anschließt, bewährte sich unseres Erachtens *Ferdinand Humbert* (geb. 1842). Besonders das „1898" geschaffene Gemälde der Fischer, die beim Morgengrauen ihr Gebet verrichten, ehe sie aufs hohe Meer hinausfahren, läßt eine kräftige und rauhe, schlichte und ehrliche Empfindung erkennen. *Henri Martin* hat Chavannes' Linienkunst mit der Freilichtmalerei zu einem eigentümlichen Mischstil verbunden. Endlich sei die Symbolisten-Vereinigung der „Rosenkreuzer" im Anschluß an diese Neoidealisten wenigstens dem Namen nach erwähnt.

Von Puvis de Chavannes dürfte auch *Maurice Denis* (geb. 1855) ausgegangen sein, der eine ganz besondere Stellung unter den französischen Malern seiner



Abb. 39 Aus dem Leben der hl. Genoveva von Puvis de Chavannes im Pantheon zu Paris

Zeit einnimmt, insofern als er zwar auch lineare und koloristische Symphonien von durchaus modernem Charakter erklingen ließ, allein nicht nur um ihrer selbst willen, vielmehr suchte er, wie die Maler früherer Jahrzehnte und Jahrhunderte, mit diesen Symphonien und durch sie einen häufig sehr bestimmten geistigen Inhalt auszudrücken. Deshalb wurde er auch als das Haupt der Neuidealisten oder Neuromantiker bezeichnet. Er griff christliche wie klassische Stoffe auf, wagte sich an Maria, selbst an Christus, wie an Jupiter und Psyche heran. Seine Wirkungen werden durch zarte, wohlharmonisierte Farben wie durch entscheidende Vertikalen: Architekturen, Zypressen, stehende Menschengestalten bestimmt (Abb. 40). Maurice Denis gibt sich religiös und altertümelnd und ist gewiß liebenswürdig, zart und poetisch, streift aber leicht ans Gezierte und Manierierte. Mit aller angestrebten Keuschheit verbindet er bisweilen wider Willen eine graziöse Pikanterie. Und dennoch glückten ihm am besten unschuldsvolle Engel — Kinderangesichter. Der Grundzug seiner Kunst ist ein dekorativ-monumentaler. In diesem Stil hat er in Le Vésinet bei Paris eine Schulkapelle und zwei Kirchenkapellen ausgemalt.



Abb. 40 Landschaft von Maurice Denis
(Mit Genehmigung von F. Hanfstaengl, München)
(Zu Seite 61)

Neben Puvis de Chavannes wird bisweilen auch *Gustave Moreau* (1826 bis 1898)[34]) genannt. Dieser, schon von Geburt Pariser, hat mitten in Paris, aber in einer stillen Straße gelebt, gearbeitet, gemalt, in Farben geträumt und gedichtet. Sein Haus wurde nach seinem Tode zu einem Moreau-Museum ausgestaltet. Es ist ganz erfüllt von seinen Originalschöpfungen und seinen Studien nach vergangenen Schönheitswelten. Moreau hat sich nämlich nicht nur für die Antike, sondern auch für die altmorgenländische Kultur begeistert und ihr nachgeschaffen, nicht in dem Sinne, daß er irgendeine Zeitspanne im ganzen zu neuem Leben wieder zu erwecken versucht hätte, sondern indem er wie ein Schmetterling von Blume zu Blume flatterte, bald hier, bald dort die zartesten und zugleich die prickelndsten Formen-, Farben- und Stimmungsreize auf sich wirken ließ, in seinen Studienblättern festhielt und dann in seinen eigenen Werken wieder verarbeitete. Diese kennzeichnet ein schillerndes, glitzerndes Farbengefunkel. Hell leuchtende Körper junger Weiber oder schlanker Jünglinge, oft von sehnsüchtig schmachtender Bewegung, pflegen die Hauptlichtmasse, den kompositionellen und koloristischen Ausschlag seiner Gemälde zu bilden. Der Künstler wird von Richard Muther, der ihm in seinen Werken glänzend geschriebene Abschnitte gewidmet hat, sehr hoch gestellt; zugleich hört Muther einen äußerst künstlerisch gespielten Grundton schwüler Perversität aus seinen Bildern heraus. Wir vermögen weder dies nachzuempfinden, noch den Künstler so hoch zu stellen. Vor seiner halbnackten Salome im Luxembourg, der während des Schleiertanzes vor ihrem Stiefvater Herodes plötzlich das strahlenumwobene Haupt Johannes des Täufers erscheint, haben wir weniger einen bedeutenden, als einen peinlichen Eindruck erhalten. Nach unserer Ansicht könnte Moreau in den kunstgeschichtlichen Handbüchern ebensogut neben Rochegrosse wie neben Puvis de Chavannes seinen Platz finden.

In einem ganz anderen Sinn als Puvis de Chavannes, nämlich als ein später modernisierter Nachfolger Ingres' hat der zum Pariser gewordene Schweizer *Felix Valloton* als Maler wie auch als Illustrator und als Karikaturist die Linie gepflegt.

Überhaupt haben viele der oben gewürdigten berühmten französischen Maler und ebenso viele unter ihren Kunstgenossen, die hier nicht einmal genannt werden konnten, außer dem Pinsel und mit gleicher Geschicklichkeit wie diesen den Zeichen-

stift und die Radiernadel geführt, für Steindruck und Holzschnitt gearbeitet. Daneben ragen andere Künstler hervor, die sich ausschließlich oder hauptsächlich in den zeichnenden Künsten hervorgetan haben[35]. Zeitlich an ihrer Spitze steht der Radierer *Charles Méryon* (1821—68)[36]. Er ist durch zarte Fühlfäden mit der Romantik verbunden und hat über eine ganz merkwürdige Kraft verfügt, eindringlich genaue Naturwiedergabe mit reichem seelischem Gehalt zu vereinen. So führt er uns Altparis leibhaftig vor Augen, leibhaftig und gleichsam beseelt von all dem Menschenleben, das sich je darin abgespielt, insbesondere von all dem Leid und allem Verbrechen, das je darin verübt und gelitten wurde. Menschliche Staffage, ganz geringen Formats, in Bewegung und Aufregung verstärkt die dramatisch packende Gewalt seiner radierten Stadtbilder. Aber es bedarf dieser Staffage gar nicht, die Architekturen sprechen für sich eine ergreifende Sprache. Selbst wie sich der Rauch aus den Kaminen heraus kräuselt, ist er, möchte man sagen, von Gefühl erfüllt (Abb. 41).

Die zeichnenden Künste eignen sich ganz vorzüglich zur augenblicklichen Erfassung zuckenden modernen Lebens und zur Karikatur. Durch seine Augenblicksbilder aus dem Pariser Leben ragt der Künstlerradierer *Auguste Lepère* (geb. 1849) hervor. *Paul Helleu* (geb. 1859) vermochte in seinen Diamantstiftblättern mit wenigen Strichen die wunderbare Eleganz der modernen Dame vor unser entzücktes Auge zu zaubern, wobei er sich ebensosehr durch geschicktes Erhaschen der augenblicklichen Bewegung wie durch gute stoffliche Charakteristik, namentlich des unsagbar locker und duftig wiedergegebenen Haares auszeichnet. Unter den Künstlerlithographen steht *Steinlen* obenan, der in seinen Illustrationen zu den „Chansons de la rue" von Brüant den Abschaum der Menschheit in künstlerisch vollendeter Form darstellte. Um ihn schart sich eine ganze Gruppe von Montmartre-Künstlern, wie der geniale *Toulouse-Lautrec* (auch als Maler bedeutend), *Forain*, *Jean Véber*, *Willette*[37]. Es ist nicht in Worten auszudrücken, welch erschreckendem Naturalis-



Abb. 41 La Pompe „Notre Dame" von Charles Méryon



Abb. 42 Plakat von Jules Chéret

mus manche von diesen Künstlern huldigten, wenn sie sich zum Beispiel die widerlichen Orgien des Moulin Rouge zum Gegenstand ihres Stiftes erwählten, tierisch verzerrte Menschenangesichter, schamlos aufgehobene Frauenröcke und im wüsten Cancantanz in die Höhe geschlenkerte Weiberbeine darstellten! — Es ist aber auch gar nicht auszusagen, mit welcher Leidenschaft und mit welch malerisch-koloristischem Feingefühl diese Künstlerlithographen dabei verfuhren! — *Jules Chéret* (geb. in Paris 1836) war der König des Plakats, des in den Bereich der Kunst erhobenen Plakats (Abb. 42). Das Plakat hat die Aufgabe, die Augen der Vorübergehenden im vollsten Gedränge und Gewoge modernen Großstadtlebens auf sich zu ziehen. Dazu gehören einfache, große, klare, scharfumrissene Farbflächen und bunte, grelle Farben. Auf dieser Grundlage wurde in den letzten Dezennien des vorigen Jahrhunderts ein völlig neuer Kunststil, der eigentliche „Plakatstil“, geschaffen, der nun seinerseits mit den bis aufs äußerste vereinfachten Formen, den großen grellen Farbenflächen und den ungebrochenen Tönen auf die übrige Malerei bedeutenden, bisweilen sogar verhängnisvollen Einfluß ausüben sollte. Die Engländer haben manch schönes, liebenswürdiges Plakat hervorgebracht, und die Deutschen (Franz Stuck, Hohlwein und viele, viele Andere!) sind auch nicht zurückgeblieben, aber die Palme gebührt auf diesem Gebiet dennoch den Franzosen, die mit ihrem Chic, ihrer Eleganz, ihrer romanischen Farbenfreude und ihrem spezifisch französischen Temperament die geborenen Plakatkünstler genannt zu werden verdienen.

Die übrigen Länder
(außer England und Deutschland)

Die naturalistische Kunstauffassung und die impressionistische Ausdrucksweise eroberten sich von Paris aus im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts die ganze Welt. Unter den ausgesprochen modernen Italienern ragten der in Paris gebildete und in Paris ansässige elegante Darsteller der eleganten Welt *Giovanni Boldini* (geb. 1845 in Ferrara) hervor, von dem ein Bildnis Menzels in der Berliner Nationalgalerie hängt, ferner der Maler des Volkslebens *Michetti*, die Landschafter *Pietro Fragiacomo* und *Guglielmo Ciardi*. Der einzige wahrhaft große moderne und der Pariser Kunst gegenüber völlig selbständige italienische Maler aber war *Giovanni Segantini* (1858—99)[38]. In Arco in Südtirol, unweit von der Nordspitze des Gardasees, geboren, ein Sohn der Berge, sollte er zum größten Darsteller des Hochgebirges im 19. Jahrhundert werden. Nach einer traurigen Kindheit in der ihn bedrückenden Großstadt Mailand, nach einer schweren Jugend, von der er ein Jahr als Ackerknecht und Schweinehirt zubrachte, endlich nach dem Besuch der Brera-Akademie in Mailand, lebte er zuerst in der Brianza, dem fruchtbaren Hügelland zwischen Mailand und Como, stieg dann 1888 nach Schweiningen (Savognin) in Graubünden empor, um sich schließlich in Maloja im Oberengadin, 1800 m über dem Meeresspiegel, festzusetzen. In einer Hütte auf dem Schafberg nördlich Pontresina ist er gestorben, in Maloja liegt er begraben, an der Straße von St. Moritz nach dem Campferer See aber erhebt sich jetzt der Kuppelbau eines Segantini-Museums, das bedeutende Werke und Studien des Meisters sowie seine Büste in Bronze von dem russischen Bildhauer Fürst Troubetzkoy enthält.

Es muß ein eigenartiger Mensch gewesen sein, der da oben in stiller Abgeschlossenheit sich, seiner Familie und vor allem seiner Kunst gelebt hat. Sein Selbstbildnis zeigt einen echten Künstlerkopf mit feurigen Augen, gefurchter Stirn und einem ernst gesammelten Ausdruck des von frei wachsenden Locken und langem dunklen Bart umrahmten Gesichts, in dem die klassische Nase und die geraden Augenbrauen sehr vornehme Linien bilden. Im Hintergrund des Bildes steigen die geliebten Berge empor. Ganz aus sich heraus, ohne die anfeuernde und zugleich verwirrende Wirkung vorhandener Kunstwerke hat Segantini den Malerberuf eingeschlagen und im Hochgebirge endlich wieder nur sich selbst und seiner Kunst gelebt, ohne durch den Lärm der Großstadt zerstreut und ohne durch Worte und Werke anderer Maler von seiner Bahn abgelenkt worden zu sein. Daher steckt in seinen Bildern ein gut Stück Naturpoesie; sie muten uns an wie die epischen Gesänge, welche die Völker in ihrem Kindesalter dichten. Und mit dieser Ursprünglichkeit der geistigen Auffassung verbindet sich bei Segantini das ganze Raffinement einer eigenen neoimpressionistischen Technik, zu der er in Mailand einen guten Grund gelegt und die er dann selbständig weiter gebildet hat. Er malte seine Bilder dick und pastos herunter, schliff sie darauf ab und ging mit feinen, dünnen Pinselstrichen darüber, die der Form aufs feinste nachgehen, wobei er das Licht in seine prismatischen Bestandteile zerlegte und die verschiedensten Farbentöne unvermittelt nebeneinander setzte. Auch streute er Metallstaub ein, um die Leuchtkraft noch weiter zu steigern (Kunstwart). Daraus ergibt sich das eigentümliche Flimmern, die Vorstellung von dem Klaren, Leuchtenden, Durchsichtigen und Bewegten der Gebirgsluft und überhaupt die mosaikartige Wirkung seiner Gemälde. Neben der Farbe spricht auch die Linie, die großartig weit hingezogene Horizontale, das von Segantini beliebte Breitformat mit. Die so erzielten Wirkungen sind ungeheuer (vgl. die Kunstbeilage). Wer bliebe nicht bewundernd vor dem großen Bilde „Pflügen" (in der Staatsgalerie in München) mit den außerordentlich plastisch modellierten Pferden stehen?! — Eine so lebensvolle Darstellung von Tier und Mensch und Berg und Luft, eine solche



Abb. 43 Pflügen von Giovanni Segantini München, Staatsgalerie
(Nach Photographie der Photogr. Union, München)

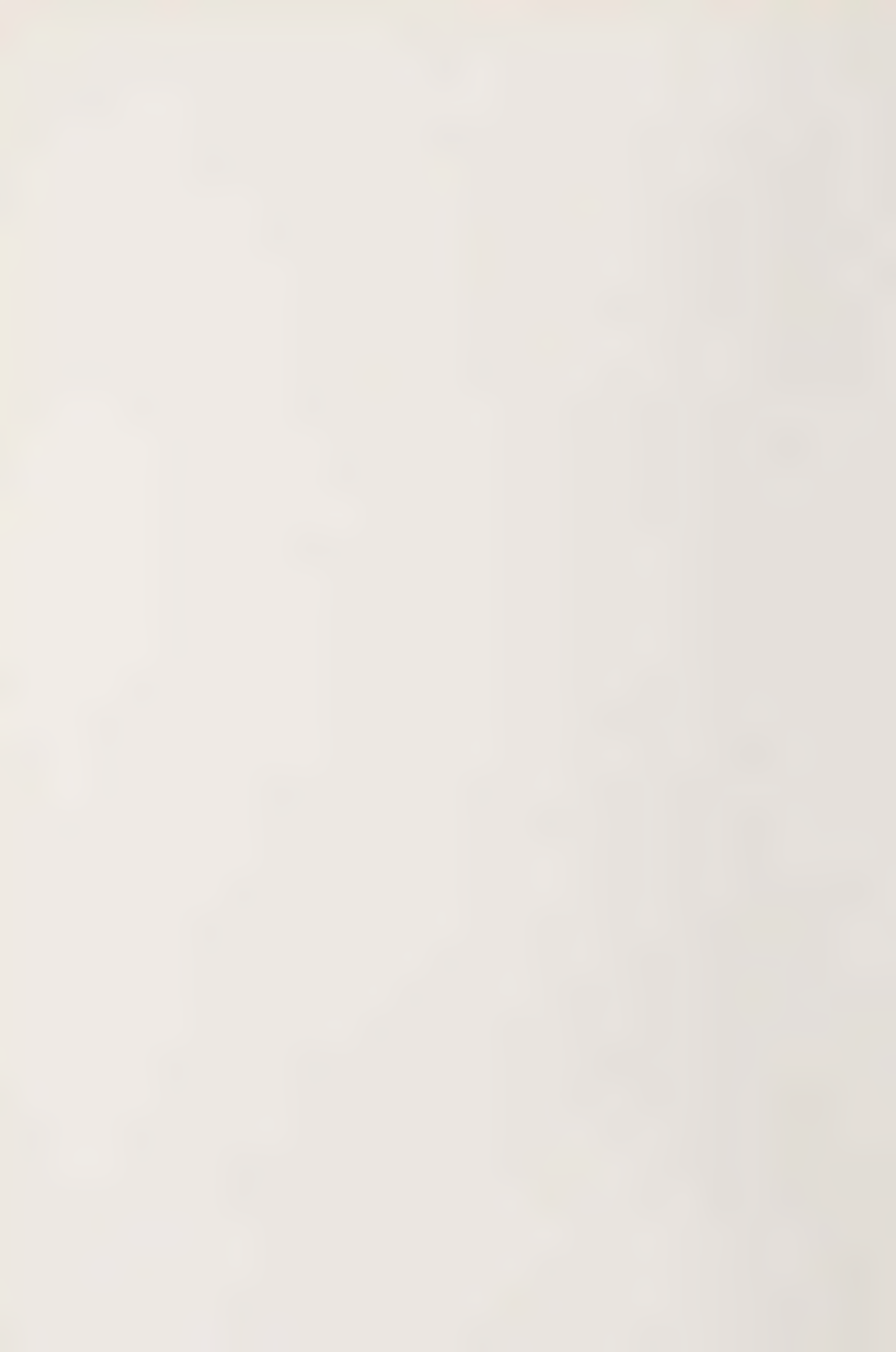
Vertiefung des Raumes ist eine künstlerische Leistung allerersten Ranges (Abb. 43). Derartige Wirkungen lassen sich mit virtuoser Technik allein nicht erreichen. Das Geheimnis von Segantinis Kunst liegt tiefer. In täglichem, stündlichem Verkehr mit der Gebirgswelt und ihren einfachen Bewohnern erlebte er, was er malte. Das befähigte ihn zu dieser objektiven Auffassung sine ira et studio, ohne zu karikieren und ohne zu idealisieren. Das unterscheidet ihn auch von Defregger. Beider Wiegen standen nicht weit voneinander. Beide sind aus Hirten zu Künstlern geworden. Aber Defregger lebte nachmals in der Stadt und sah seine Tiroler Modelle mit sehnsuchtsvollem Auge und Herzen an. Defregger war zugleich Maler und Illustrator, der ein gut Teil Novellistik in seine Bilder hinein zu verweben pflegte, während Segantinis Pinsel der schlichten, rein künstlerischen, von allen Nebengedanken freien Wiedergabe der Gebirgsnatur und ihrer Bewohner geweiht war. Er war ein durch und durch moderner Mensch, das Wort „modern" im denkbar besten und tiefsten Sinne genommen, ein Künstler von der Art Millets. So hat er auch Einflüsse von Millet erfahren, obgleich er dessen Werke nur nach Photographien kennen lernte. Segantini trieb aber das monumentalisierende Herausheben der Einzelgestalt nicht so weit wie Millet, vielmehr fühlte und empfand er, eine seltene Ausnahme unter seinen Landsleuten und gleichsam ein neu erstandener Franz von Assisi, Mensch, Tier und Landschaft lediglich als eine weit verzweigte Einheit im großen Reiche der Natur. Für Segantini war die Kunst die Wiedererweckung auch seines meist ethischen Gefühls von den Dingen (Kunstwart). So blieb er bei der rein naturalistischen Wiedergabe der Natur nicht immer stehen, sondern begab sich bisweilen auf das Gebiet der religiösen Malerei, wie in dem herrlichen Bilde „Der göttliche Knabe", oder auf das Gebiet der Symbolik, einer Symbolik, die sich ihm ungezwungen und ungesucht aus seiner reinen und großen Natur- und Menschenanschauung heraus ergab. Welch tiefer Geist in diesem Manne lebte, beweisen auch seine Aussprüche über Kunst und Leben. Segantini gehörte zu den Künstlern, die das tiefe, innere Bedürfnis fühlen, ihre künstlerische Überzeugung nicht nur in Werken, sondern auch in Worten auszusprechen, und er führte die Feder des Schriftstellers ebenso sicher und gewandt wie den Pinsel des Malers [39]). In begeisterten Worten preist er Michelangelo, dessen Werke noch lebendig zum menschlichen Herzen sprechen werden, wenn diejenigen von tausend



Alpenweide von Giovanni Segantini

Original im Besitz von Frl. Magda Mautner von Markhof, Wien
(Mit Genehmigung der Photogr. Union, München)

Paul Neff Verlag (Max Schreiber), Eßlingen a. N.



anderen Bildhauern längst vergessen sind. — Segantini war von den erhabensten und edelsten Anschauungen von seinem Beruf erfüllt. Er schätzte am Kunstwerk nicht nur die äußere Mache, sondern vor allem den geistigen und seelischen Gehalt. Den Medaillenjägern und Geldmachern, die den unedeln Neigungen des geistigen Pöbels schmeicheln und dessen niedriges Empfindungsleben dadurch noch mehr herabdrücken, stellte er den wahren Künstler gegenüber. Dieser hegt eine tiefe, eine unendliche und vor allem eine aufrichtige Liebe für die Kunst und für die Natur, für das Leben, für den Menschen, für die Tiere, für das Wasser, für den Himmel, für die Ebene, für die Hügel, für die Berge, für die Felsen, für jede Blume und für jeden Grashalm. Auf sein künstlerisches Streben sammelt er jede Empfindung und jeden Gedanken. Die Kunst muß auf empfängliche Menschen Eindruck machen. Läßt sie den Beschauer kalt, so hat sie ihren Zweck verfehlt. Ein Kunstwerk ist um so fähiger, Empfindungen im Beschauer zu erwecken, je tiefer und je reiner es selbst von seinem Schöpfer empfunden wurde. Eines jeden Kunstwerks erster Ursprung ist in dem Geiste des Künstlers zu suchen, und es kommt für ihn alles darauf an, den gewaltigen Eindruck, so wie er ihn im Augenblick der Begeisterung empfangen, in lebendige Form umzusetzen. Dazu bedarf es der höchsten Anspannung aller Kräfte. Der Pinsel, der über die Leinwand eilt, muß dem Willen des Malers gehorchen. Dann entsteht das vollkommene Kunstwerk, das von innerem, persönlichem Leben durchdrungen ist: das ist Verkörperung des Geistes in der Materie, das ist Schöpfung. — Wer ein solches Werk mit empfänglichem Auge betrachtet, dem wird die fieberhafte Leidenschaft, die den Künstler während des Schaffens beseelte, in die eigene Seele überfließen. Der Schöpfer eines solchen echten Kunstwerks wird demnach nicht nur seinen eigenen Geist, sondern auch diejenigen anderer vervollkommnen.

Auch in Spanien fand die moderne Technik und der moderne Naturalismus Eingang, wodurch indessen die besondere spanische Auffassung, der besondere spanische Charakter der Malerei, wie er oben (Teil I, S. 245) gekennzeichnet ist, nur wenig verändert wurde. Einen Künstler von so umfassender Bedeutung wie Giovanni Segantini hat Spanien nicht hervorgebracht. Als bedeutender moderner Maler, wenn auch ohne tiefere Empfindung, sei der an Velasquez und Goya, auch an Greco[40]) gebildete, breite große Farbenflächen gegeneinander stellende *Ignacio Zuloaga* (geb. 1870) genannt. Zuloaga kultiviert einen raffinierten und pikanten, dekadenten und dabei echt spanischen Frauentypus, den er in eckigen und kantigen Silhouetten vor spanisch eintönige, aber großzügige landschaftliche Hintergründe setzt und den er ohne Unterlaß wiederholt, dem er aber auch stets neue verblüffende Wirkungen abzugewinnen versteht (Abb. 44). Welche Gegenstände er auch darzustellen unternimmt, und



Abb. 44 „Meine drei Cousinen" von Ignacio Zuloaga (Aus der Münchener „Jugend")



Abb. 45 Die Lebensalter des Arbeiters, Mittelstück, von Léon Frédéric

selbst wenn er die „Flagellanten“ malt, im letzten Grunde laufen seine Bilder immer wieder auf die Darstellung hochpikanter Weiblichkeit hinaus.

In Belgien[41]), der Heimat modernen Geistes, intensivster Industriearbeit und erbitterter sozialer Kämpfe, schilderte *Charles Hermans* (geb. 1839) im Jahre 1875 in dem Gemälde „L'aube“, einem typisch sozialen Tendenzbild von wirksamer Gegenüberstellung, einen reichen Wüstling, der beim Morgengrauen in Frack und Zylinder mit seinen geputzten Dirnen angetrunken aus dem Kaffeehaus herausstolpert und auf eine Gruppe von Arbeitern und Arbeiterfrauen stößt, die pflichtgemäß an ihr Tagewerk gehen. Ebenso tendenziös malte *Léon Frédéric* (geb. 1856) „Die Lebensalter des Arbeiters“ in einem berühmten Triptychon von vortrefflicher Technik, von packender Naturbeobachtung, von ergreifender Wirkung (Paris, Luxembourg, Abb. 45): Nur wie unter hartem Druck vermögen sich in diesen Schichten die natürliche Fröhlichkeit des Kindes, die elementar hervorbrechende Liebesleidenschaft der Jugend, die selbstbewußte Kraft des Mannes und die sorgende Liebe der Mutter zu äußern. Das bittere, freudenarme, hoffnungslose Geschick des Fabrikarbeiters der damaligen Zeit ist in dem Triptychon nicht nur durch den ängstlichen Gesichtsausdruck der Kinder, die bekümmerten, sorgenvollen Mienen der Frauen, die verkniffen trotzigen Züge der Männer, sondern auch durch die zugleich überfüllte und zerrissene Komposition mit packender Gewalt zum Ausdruck gebracht. In einem anderen Triptychon, das er 1882 schuf, häufte Léon Frédéric alles Elend der Welt auf die Darstellung wahrhaft bejammernswerter „Kreidehändler“. Dagegen erwies sich derselbe Künstler als heiter



Abb. 46 Hyazinthenfeld von Franz Courtens München, Neue Pinakothek
(Nach Photographie F. Bruckmann, München)

lebensfroher Rubensnachfolger, indem „Der Bach“ aus Beethovens Pastorale für ihn lebendige Gestalt annahm und sich ihm in einer lichtüberrieselten Unendlichkeit kräftiger und lebhaft bewegter nackter Kinder darstellte, deren Füßchen von den Wellen eines durch den Wald herabbrausenden Sturzbaches umspült werden. Wie die Kunst des Malers Frédéric, besitzt auch sein belgisches Heimatland ein Doppelantlitz. Neben übervölkerten, rauchigen Industriegegenden erstrecken sich immer noch weit ausgedehnte Weideflächen. Ebenso steht neben dem ernsten, düsteren belgischen Arbeiterbild das heitere, schönheiterfüllte belgische Landschaftsgemälde. Auf diesem Gebiete zeichnete sich neben manch anderem hervorragenden Manne ganz besonders *Franz Courtens* (geb. 1853) aus (Abb. 46). Es ist ein wahres Fest für das Auge, aber auch für das Gemüt, sich in seine sonnigen, heiteren, glücklichen, gesegneten Landschaften zu versenken. Dabei ist seine Kunst durchaus original vlämisch. Als ein würdiger Nachfolger Franz Courtens' kann sein Schüler, der talentvolle Landschafter *Victor Gilsoul* (geb. 1867) bezeichnet werden. Auch *Albert Baertson* (geb. 1860). — Das moderne belgische Kunstleben war mannigfaltig und weit verzweigt. Neben den Naturalisten die Symbolisten, neben den rein künstlerisch wirksamen die Maler, die auch durch gegenständliche Reize wirken, neben den unbedingt Modernen die altertümelnden Künstler. Neben Courtens sind *Henry Luyten* (geb. 1859), der Landschafter (und Tiermaler) *Emile Claus* (geb. 1849) und der Marinemaler *Charles Mertens* (geb. 1863) zu rühmen. Der altertümelnd moderne *Eugène Laermans* (geb. 1864)[42]) legt großen Wert auf den Inhalt seiner Gemälde: stets ist es ein auch stofflich anregender Gegenstand, den er zur Darstellung bringt. Dabei geht er nicht nur von malerischer, sondern auch von zeichnerisch-plastischer Grundanschauung aus. Gewaltige Kurven bestimmen die Gesamtkomposition, ausdrucksvolle Kurven auch die Silhouetten der einzelnen Gestalten. Die menschliche Gestalt ist auf seinen Gemälden der Hauptträger der Stimmung, aber die Landschaft nimmt die Stimmung auf, verstärkt und vertieft sie. So wenn ein Kind einen Blinden über eine Brücke führt (Abb. 47) oder eine ganze Gemeinde zum „Abendgebet“ niederkniet — beim Schein der untergehenden Sonne. Die Beleuchtung verstärkt den durch die Zeichnung be-



Abb. 47 Der Blinde von Eugène Laermans (Nach Muther)
(Zu Seite 69)

dingten Charakter seiner Bilder, die bis in die tiefsten Schatten klar gehalten sind. Laermans versteht es, in uns die Illusion zu erzeugen, daß sich seine Gestalten, die sich in machtvollen Farbenflächen von dem landschaftlichen Hintergrund, diesen gewaltig überschneidend, abheben, wahrhaft in Bewegung begriffen sind. Alles in allem hat er sich einen schweren und doch flüssigen, jedenfalls äußerst persönlichen Stil zurechtgezimmert.

Weniger sympathisch als Laermans, aber von noch stärkerer persönlicher Eigenart erfüllt ist der altertümelnd moderne *Josef Leempoels* (geb. 1867). *Josef Leempoels* knüpft an die Überlieferungen der älteren vlämischen Maler des 19. Jahrhunderts, der Gallait und Bièfve, an und geht wie diese auf die klassische vlämische Malerei der vergangenen Jahrhunderte zurück. Sein Vorbild scheint Quentin Massys zu sein. Wie dieser altvlämische Meister des 16. Jahrhunderts, so liebt auch Leempoels eine süßlich rosige Gesichtsfarbe, so detailliert auch Leempoels bis ins Allereinzelste: er schenkt uns an seinen Greisen und Greisinnen keine Hautfalte und keine Runzel, erreicht damit aber durchaus nicht den Eindruck zwingender Lebenswahrheit, vielmehr den einer überaus peinlichen Starrheit. Vollends unerträglich wird Leempoels trotz seiner außerordentlichen und überaus gewissenhaften Technik, wenn er sich allzu tief in symbolistische Gedankengänge verirrt. Etwas Symbolik pflegt seinen Gemälden stets beigemischt zu sein. Eitel Symbolik, eine wohl nur wenigen, mit dem Künstler verwandten und gleich ihm raffinierten Geistern verständliche Symbolik charakterisiert die Kunst *Fernand Khnopffs* (1858—1921), der durch helle, süße, ein wenig kühle Farben, durch Harmonien in Blau und Rosa, mehr noch durch den Reiz der Linie, durch edle, häufig gerade und im rechten Winkel gebrochene Linien, durch hohes und

schmales oder niedriges und breites Format, durch seltsames Abschneiden und Komponieren Eindruck zu machen suchte (Abb. 48).

Félicien Rops (1833—98)[43]), der in Namur geborene, aber nach Paris übergesiedelte und zum Pariser gewordene belgische Maler, Zeichner, Radierer und Lithographiekünstler, war im Grunde seines Wesens ein genialer Pornograph. Sein Gedankenreichtum, sein Formengedächtnis, seine Erfindungsgabe waren schier unerschöpflich! Aber er pflegte das Weib, dem seine gesamte Kunst galt, nicht in reiner, strahlender Nacktheit wiederzugeben, sondern er ließ seinen sonst entkleideten Mädchen etwa die seidenen Strümpfe an und die zierlichen Stiefelchen mit den hohen Absätzen, um durch diesen Gegensatz und durch den Eindruck des Ausgezogenen die Nacktheit um so verführerischer zur Schau zu stellen. Außerdem wählte er mit Vorliebe die gewagtesten Stellungen und schreckte nicht einmal vor dem Äußersten und zugleich Raffiniertesten zurück. Die Kehrseite moderner Großstadtkultur fand in ihm den in seiner Art glänzendsten Darsteller. Die Frau ist Rops schlechthin ein die Männer aussaugender Vampir. Bisweilen aber, wenn auch nur selten, hat seine ausschweifende Phantasie einen mächtigen Aufschwung genommen, wie in der Versuchung des hl. Antonius (Abb. 49). Der Heilige, ein verwitterter Mann mit lang herabwallendem Barte, kniet vor dem Bilde des ans Holz geschlagenen Christus, betet und liest in einer alten Bilderbibel. Da schlägt er das Blatt auf, das von Josephs Enthaltsamkeit handelt, „De Continentia Josephi“: Potiphars Frau, eine üppige Weibsgestalt, fast nackt, sucht Joseph zu haschen, der vor ihr davonstürzt. Und wie sich der Heilige in diese Darstellung vertieft und dann wieder zum Gekreuzigten emporblickt, siehe, da löst sich das holzgeschnitzte, aber gleichsam beseelte Bild Christi vom Kreuze und gleitet allmählich zur Seite herunter, die Rechte, vom Kreuzesnagel durchbohrt, schmerz- und vorwurfsvoll ausgestreckt, und an Stelle des von langem Leiden bis zum Skelett abgemagerten Heilands erscheint der blühende, verführerische Leib des schönsten, süß gewährend lächelnden Weibes. Christi Schamtuch aber flattert hinter den entblößten Lenden des Weibes nach der anderen Seite hinüber, und aus den Falten des Tuches lacht dem wilderregten und verzweifelnden Heiligen das Narrenantlitz einer gehörnten Teufelsfratze entgegen. Amoretten mit Totenköpfen flattern herbei, und über den Rand des Gebetpultes erhebt schnuppernd mit stumpfem, dumpfem Ausdruck seinen Kopf und steigt



Abb. 48 I lock my door upon myself von Fernand Khnopff
(Nach Photographie Franz Hanfstaengl, München)

mit den Vorderfüßen auf die Gebetbücher des Heiligen hinauf das ihm von der Legende beigegebene Schwein! — Fürwahr, eine Phantasie von entfesselter Sinnlichkeit, von unnennbarem Grauen, ja von höllischer Blasphemie, wenn auch genial erfunden und geradezu glänzend durchgeführt! —

Mit dem Radierer Rops, der als Maler ebenfalls Bedeutendes, wenn auch nicht für jedermann Erfreuliches geleistet hat (Absinthtrinkerin), brach die impressionistische Bewegung in Belgien durch. Ihm zur Seite standen die Maler *James Ensor* (geb. 1860), *Alfred Bastien* (geb. 1873) und namentlich der in Nizza 1872 geborene, in Paris bei Gustave Moreau gebildete und auch in Paris in jungen Jahren 1899 verstorbene *Henri Evenepoel.* Sie gelten als die eigentlichen Verkünder des Impressionismus auf belgischem Boden. *Georges Mooren* zeichnete sich gleichfalls durch seinen zielbewußten Impressionismus aus, während *Jean van den Eeckhoudt* bereits den Neoimpressionismus vertritt. Der belgische Neoimpressionist *Théo van Rysselberghe* wurde, weil in Paris ansässig, bereits mit der französischen Künstlergruppe erwähnt. *Constantin Meunier* (1831—1905), der auch als Maler Bedeutendes geleistet, sich aber doch hauptsächlich als Bildhauer betätigt hat, soll daher auch in dem Kapitel „Bildnerei" besprochen werden. *Albert Crahay* und *Jean Delvin* verstehen es meisterhaft, Mensch und Tier und menschliches Gerät in dunkleren Massen als bedeutende Silhouetten vom heller gestimmten landschaftlichen Hintergrund abzuheben. *Lucien Wollès* zeichnet sich im Porträt aus. *Walter Vaes* hat in durchaus moderner Auffassung den Schleiertanz der Salome vor Herodes und der Herodias gemalt. Der zartgestimmte landschaftliche Stilist *Valerius de Saedeleer* vermag mit einer in Linien und Farben vereinfachten Landschaft einen unvergeßlichen Eindruck zu hinterlassen. *Pierre Jacques Diercks* gemahnt an den großen holländischen Maler Israëls.

Belgien grenzt an Holland. Beide Länder sind sozusagen Seeländer. Beide besitzen unendliche Weideflächen. Ihre politische, handels- und kunstgeschichtliche Vergangenheit weist manch gemeinsames Geschick auf. Wir sind gewohnt, beide Länder auf *einer* Karte zu suchen, beide gelegentlich mit dem einen zusammenfassenden Ausdruck „Die Niederlande" zu benennen, und unsere angelernte und angelesene Vorstellung von ihnen fließt gar leicht in Eins zusammen. Reisen wir aber selbst nach den Niederlanden, springt uns der starke Gegensatz zwischen den beiden Ländern sofort scharf ins Auge. In Belgien neben dem Alten das Neue, neben den blühenden Wiesen die rauchenden Fabrikschornsteine, neben den Ultramontanen die Sozialisten, neben verträumten alten malerischen Städtchen kräftig pulsierendes modernes Leben, ganz besonders in der französisierenden Hauptstadt, in Brüssel, dem Klein-Paris. In dem rein germanischen, vorwiegend protestantischen Holland dagegen glaubt man sich um einige Jahrhunderte zurückversetzt. Nirgends haben sich so wie hier Häuser, Städte und Lebensgewohnheiten erhalten. Von moderner Großstadthetze, von Bauspekulation und allgemeiner Nervosität ist in diesem gesegneten, Ackerbau und Handel treibenden, durch seine Lage am Meer und an der Rheinmündung von der Natur außergewöhnlich begünstigten Lande wenig zu spüren. Hier führt man noch ein glückliches Dasein, hier bewohnt jede Familie ihr eigenes, säuberlich hergerichtetes, mit einem Gärtlein versehenes Haus, oder zum mindesten teilen sich nur ganz wenige Familien darein. Dieser behagliche, ein wenig phlegmatische Charakter des Landes spiegelt sich nun auch in der modernen holländischen Kunst wider, die ihr ausgeprägtes eigenes Gesicht besitzt, das sie von derjenigen anderer Länder scharf unterscheidet. Wie im übrigen Leben, so wird auch in der holländischen Kunst weniger gehastet, gehetzt, experimentiert als anderwärts. Es fehlen die großen Schlager, die Originalitätshaschereien, die Bizarrerien. Es fehlt aber auch — mit Ausnahme natürlich von van Googh — an kräftigen Tempera-



Abb. 49 Der heilige Antonius, Radierung von Félicien Rops
(Zu Seite 71)

menten. Dafür ist der normale Durchschnitt der holländischen Bilder ein sehr hoher. Wie jede einzelne holländische Stadt dem Zugereisten einen überraschenden, reizvollen malerischen Eindruck macht, so ist jedes einzelne holländische moderne Bild, für sich betrachtet, vortrefflich. Wie aber das Leben in Holland auf die Dauer einförmig, sogar etwas trübsinnig wirkt, so wirkten auch die holländischen Säle auf den internationalen Ausstellungen bei aller Vortrefflichkeit im einzelnen insgesamt leicht etwas eintönig und ermüdend. Wie im sonstigen Leben, so besteht auch in der Kunst nirgends ein so inniger Zusammenhang zwischen Gegenwart und Vergangenheit wie im konservativen Holland. Namentlich in der Landschaft — und diese bildet das Hauptgebiet der holländischen Malerei — besteht bei den modernen Künstlern dieselbe Grundauffassung wie einst zu Hobbemas Zeiten, nur hat man sich die technischen und Beobachtungserrungenschaften der modernen Franzosen mit weiser Auswahl und Beschränkung angeeignet. Man



Abb. 50 Kopf eines jungen Mannes von Jan Veth

sah die Dinge sozusagen noch luftiger und farbiger als im 17. Jahrhundert. Man gab kleinere Ausschnitte aus der Natur, suchte diese weniger bis in alle Einzelheiten zu durchdringen, als vielmehr in ihrer Gesamtstimmung festzuhalten. Man strebte nicht so sehr nach geschlossener Bildwirkung wie nach ehrlicher Naturwiedergabe. *Jacob Maris* (1837—99) und *Hendrik Willem Mesdag* (1831 bis 1915) mögen als Marinemaler genannt sein, *Mauve* und *de Haas* als Tiermaler, *Bisschop* und *Artz* als Figurenmaler, *Jan Veth* (geb. 1864) als Bildnismaler (Abb. 50), Porträtlithograph (zugleich übrigens auch als Kunstschriftsteller), *Therese Schwartze* als bedeutende Porträtmalerin. Unter der jüngeren Generation zeichnete sich *George Hendrik Breitner* (geb. 1857) als Maler des bewegten Straßenlebens aus, wie als Maler des Pferdes im Sinne einer markanten farbigen Erscheinung innerhalb der Gesamtheit aller Erscheinungen[44]. Dem belgischen Symbolisten Khnopff entspricht in Holland der 1860 auf Java geborene *Jan Toorop,* der Meister phantastischer Linienverschlingungen und symbolistischer Gedankengänge. Aber der bedeutendste moderne holländische Maler, ja die Verkörperung der modernen holländischen Malerei war *Jozef Israëls* (1824—1911)[45]. Wie aus der Schar der holländischen Spezialisten und Naturalisten des 17. Jahrhunderts der eine Alles-könner und Phantasiekünstler Rembrandt hervorragt, so unter den modernen holländischen Spezialisten der Alleskönner Jozef Israëls, nur daß er kein Phantasiekünstler, daß er kein Rembrandt ist. Aber in der lockeren Malweise wie in dem stimmungsvollen Helldunkel ist er Rembrandt verwandt, und wenn dieser sich erst in die poesievolle, patriarchalische alttestamentliche Auffassung im Judenviertel Amsterdams durch liebevolle Versenkung in das Wesen des fremden Stammes hineinleben mußte, so lag sie dem Israeliten Israëls bereits im Blute. Israëls blieb nicht immer wie die meisten anderen holländischen Maler im schlichten Naturalismus stecken, vielmehr nahm er einen oft rührenden gemütlichen Anteil an den dargestellten Menschen: an den Greisen, an den Witwen, die am Totenbett des Mannes weinen, an den Müttern, die sich um ihre Kinder sorgen oder sich ihrer erfreuen, ja sogar an den von hartem Frondienst müde heimkehrenden Arbeitsmenschen. Und zum Ausdruck der Seelenbewegungen benutzte er wie Rembrandt das Helldunkel, das milde, tröstende, verklärende Licht (Abb. 51). — Endlich sei schon an dieser Stelle nachdrücklich auf *Vincent van Gogh* (1853—90) hingewiesen, wenn wir ihn auch erst im letzten Kapitel „Expressionismus“ besprechen wollen, den für die gesamte europäische Kunst der Gegenwart bedeutsamen Sproß der holländischen Malerei.

Die dänische Kunst[46] ähnelt in der Grundauffassung der holländischen. Auch sie ist ehrlich, ernst, schlicht, herzlich, verträumt, technisch gediegen, innerlich urgermanisch, wenn auch in letzter Zeit in französischer Schule ge-

bildet. Dabei geht ein und derselbe Grundzug von dem Begründer der eigentlichen dänischen Malerei, dem feinen und mannigfaltigen *Jens Juel* (1745—1802), über den gemütvollen Bildnis- und Marinemaler *Christoffer Wilhelm Eckersberg* (1783—1853) und dessen unmittelbare Nachfolger, den hochbegabten Landschafter *Christian Schjellerup Köbke* (1810—48) und den scharf beobachtenden Figuren- und Interieurmaler *Vilhelm Ferdinand Bendz* (1804—32), über die gediegenen Porträtisten *Hansen, Marstrand, Bloch* und andere Künstler bis zu den eigentlich Modernen hindurch. Es ist merkwürdig und vielleicht aus der atmosphärischen Beschaffenheit der Luft dieses Küstenlandes erklärlich, eine wie bedeutende Rolle das Lichtproblem von allem Anfang in der dänischen Malerei spielte. Unter den eigentlich Modernen ragen *Michael* und Frau *Anna Ancher, Julius Paulsen, Viggo Johansen* (geb. 1851) und ganz besonders *Peter Severin Kröyer* (1851—1909) hervor. Johansen ist ein Künstler von zartester seelischer Empfindung, der die Landschaft, die Tiere, die Poesie des Innenraumes und die Gefühle der Menschenbrust gleich eindrucksvoll wiederzugeben vermag; Kröyer war ein kraftstrotzendes Talent, das sich an lebendiger Bewegung erfreute und sich besonders durch seine malerisch und psychologisch gleich bedeutenden Doelenstücke auszeichnete. Sein „Sommerabend am Strande“ (Abb. 52) erregte seiner Zeit großes und berechtigtes Aufsehen. Wundervolle und wundervoll beleuchtete, wunderbar weich und warm behandelte Interieurs malte *Vilhelm Hammershöy* (1864—1916), ein Künstler von überaus zarter Empfindung (Abb. 53). *Oskar Matthiesen*, geb. 1861 in Schleswig, hat durch sein Kolossalgemälde Die Meer-Reiter (1906) (Offiziere vom Schonenschen Dragonerregiment in Ystad) starken Eindruck gemacht. Farbige Reproduktionen in der „Jugend“ 1908, Nr. 32.

Von den schwedischen Künstlern ragten unter den Vertretern der Pilotyrichtung *Gustav Freiherr von Cederström* (geb. 1845) und namentlich der Pilotyschüler *Georg Graf von Rosen* (geb. 1843) hervor, der Direktor der Stockholmer Akademie, ein geborener Herrscher, ein Künstler von unbedingt sicherer Zeichnung und Formengebung, überhaupt von äußerster Gediegenheit der handwerklichen Aus-



Abb. 51 Allein auf der Welt von Jozef Israëls Amsterdam, Reichsmuseum



Abb. 52 Sommerabend am Strande von P. S. Kröyer
(Zu Seite 75)

bildung. Seinem Nachbarn, so zu sagen, dem geborenen Estländer und Düsseldorfer Akademiedirektor, unserem Eduard von Gebhardt in der Zeit- und Ortseinkleidung vergleichbar, stellte Graf Rosen den biblischen „Verlorenen Sohn", auf die Knie geworfen und in Reue zerknirscht, auf dem schneebedeckten Hofe eines altschwedischen Landsitzes dar (Stockholm, Nationalmuseum). — Anregungen im modernen Sinne brachten aus Paris in ihre schwedische Heimat die Landschafter *Hugo Salmson* (1843—94), *Wilhelm de Gegerfelt* (geb. 1844) und *Adolf Hagborg* (geb. 1852). Neben ihnen werden genannt der vielseitige *Ernst Josephson* (1851—1906), die Bildnismaler *Richard Bergh* (1858—1919) und *Oskar Bjoerck* (geb. 1860), die Landschafter *Karl Nordström* (geb. 1855), *Nils Kreuger* (geb. 1858), *Gustav Fjaestad* (geb. 1863) und der Königssohn *Prinz Eugen* aus dem Hause *Bernadotte* (geb. 1865), sowie der Tiermaler *Georg Arsenius* (geb. 1855). Um 1900 rief *Bruno Liljefors* (geb. 1860) auf deutschen Ausstellungen Bewunderung hervor mit seinen farbenprächtigen, lebensprühenden, kühn bewegten Auerhähnen, die sich von weißem Schnee und dessen farbigen Schatten wirkungsvoll abheben.

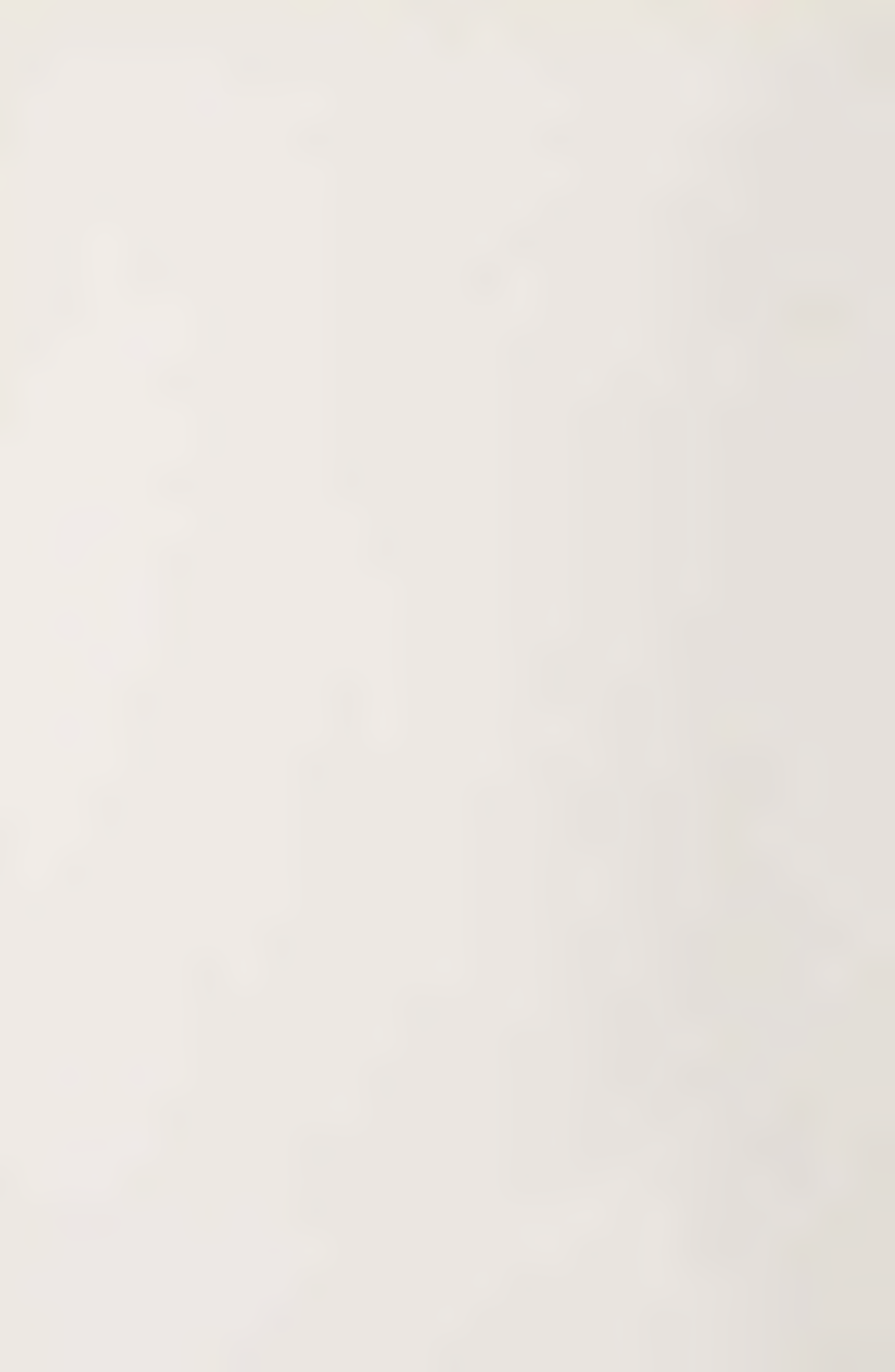
Ein äußerst liebenswürdiges Talent, sonnig wie selten eines, war *Carl Larsson* (1853—1919)[47]), der Maler und Radierer der schwedischen Familie, der Maler des Kindes, das er mit liebevoll eindringlicher Beobachtung in seinen intimsten Herzensregungen zu ergründen und darzustellen verstand — der Maler der Jungfrau — der Maler alles häuslichen Glückes, aller heimischen und heimlichen Behaglichkeit, aller familienhaften Zartheit und Innigkeit, ein urgermanisch-nordischer Künstler von treffsicherer Zeichnung, von gesund bäuerlicher Farbenkraft und heller bunter Farbenpracht (Kunstbeilage). Es ist bezeichnend, daß Rot (Zinnober) seine Lieblingsfarbe war. Larsson, der sich vom großstädtischen Fabrikarbeiterkind aus der Stockholmer Altstadt empor- und herausgearbeitet, sich in Paris bei zweimaligem Aufenthalt gebildet, zuerst (1885) in Stockholm, dann (1886) in Gotenburg niedergelassen und schließlich sein eigenes „Haus in der Sonne" auf dem Bauernhof Spadarfvet im Kirchspiel Lundborn erbaut hat, wurde nicht müde, uns sein und der Seinigen Glück in immer neuen Schöpfungen seines seligen Pinsels vor Augen zu führen. Mit der naiven Freude an der Wirklichkeit verbindet sich ein originelles Erträumen und Erdichten einer Märchenwelt, worin Engel und Märchenprinzen, Schäferinnen mit gepudertem Haar und morgenländische Tänzerinnen in holder Eintracht beieinander wohnen. Dieser volkstümlichste Künstler Schwedens hat auch im Treppenhause des Nationalmuseums in Stockholm Situationsbilder aus der Geschichte der schwedischen Kunst gemalt. Wie nun seine Bilder aus der alltäglichen Wirklichkeit einen märchenhaften Zauber ausströmen, so wirken seine Märchen wie seine gemalten Geschichten wirklichkeitsecht. Märchen und Wirklichkeit und Geschichte fließen ihm in ein einziges



Achtzehn Jahre! von Carl Larsson

Original im Besitz der Sammlung Ernest Thiel, Stockholm

Paul Neff Verlag (Max Schreiber), Eßlingen a. N.



Daseinsglück zusammen. Ein tief religiöses Gefühl unendlicher Dankbarkeit gegen den Schöpfer aller Dinge bildet den Unterton sämtlicher Bilder des schwedischen Malers Carl Larsson.

Auf der höchsten Höhe aber der schwedischen Kunst wandelte frei und sicher *Anders Zorn*[48]) (geb. in der Landschaft Dalarne 1860, gest. 1920), als Maler, Bildhauer und Radierer gleich ausgezeichnet. Diesen echt germanischen Künstler trieb die uralte Wanderlust seines Volkes weit hinaus bis nach Nordafrika und bis nach Nordamerika. Und dann siedelte sich der Bauernsohn wieder in Mora an — in seiner Heimatprovinz Dalarne, der schönsten Landschaft seines Vaterlandes, die auch in politischer Hinsicht das Herz Schwedens genannt zu werden verdient. Hier lebte er als Künstler, Kunstsammler, Sportsmann und Volkswohltäter, der Stolz seiner Landsleute. Zorn interessierte sich für alles, für menschliche Gestalten, für Bildnisse (Abb. 54), für das Meer. Er ragte besonders in der Darstellung nackter Körper sich waschender oder badender Frauen hervor. Ihm war die Fähigkeit eigen, die Natur lebendig zu sehen und sie mit allen Reizen des Augenblicks wiederzugeben. Im weiland „Kronprinzlichen Palais“ und jetzigen modernsten Museum in Berlin hängt als ein Stück der Sammlung Felix Koenigs das Bildnis der „Maja“ von Zorn aus dem Jahre 1900: Eine junge, schöne, rötlichblonde Dame von blühend frischer Fleischfarbe, mit nackten Armen, in grünem Kleid und braunem Pelz, die rosigen Finger ineinander verflochten, sitzend, Kniestück, gerade von vorn gesehen. Das Bild ist in den Linien und im ganzen Aufbau groß angelegt und in freier Technik heruntergemalt. Man gewahrt deutlich die einzelnen Pinselstriche, die aber zu großen Tonflächen angenehm zusammen gehen. Der Gegensatz von Gelb, Braun, Rot auf der einen und Grün auf der anderen Seite ergibt einen freudigen Eindruck und das ganze Gemälde erweckt in seiner reinen, nordischen, germanischen Auffassung einen um so schöneren und beglückenderen Eindruck, als ihm die bei all ihren hohen künstlerischen Vorzügen peinlich dekadent wirkende „Amphitrite“-Kokotte von Klinger in unmittelbarer Nähe zur Folie dient. Als Bildhauer machte sich Zorn im künstlerischen wie im vaterländischen Sinne gleich hoch verdient, indem er eine Bronzestatue Gustav Wasas, des schwedischen Volkshelden, des Helden aus Dalarne, in Mora neben der uralt ehrwürdigen Kirche errichtete. Als Bildhauer verfügte Zorn auch in hohem Maße über die ihm sonst weniger eigene Gabe, seelischen Ausdruck kräftig herauszu-



Abb. 53 Interieur von Wilhelm Hammershöy
(Nach Phot. Paulsen, Kopenhagen) (Zu Seite 75)



Abb. 54 Bauernmädchen in Moratracht von Anders Zorn
(Zu Seite 77)

arbeiten. Zur Lösung des Problems, zwei nackte, sich umschlungen haltende Menschenkinder, Mann und Weib, zu einer plastischen Gruppe zu verbinden, wofür die Bezeichnung „Der Kuß" üblich geworden war, hat auch er einen bedeutsamen Beitrag, eine Gruppe aus Bronze beigesteuert.

Gegenüber der gut bürgerlich behaglichen und herzlichen Stimmung, die aus dänischen Bildern herausklingt, gegenüber dem französischen Parfüm, das uns vielfach auch aus schwedischen Bildern, namentlich solchen aus der eleganten Hauptstadt Stockholm, dem Paris des Nordens, entgegenduftet, weht uns aus den frischen Schnee- und sehnsüchtigen Frühlingsbildern der Norweger die köstlich herbe Luft entgegen, in der ein derb kräftiges Fischer- und Bauerngeschlecht emporwächst[49]. Die Entwicklung der norwegischen Malerei im 19. Jahrhundert ist wechselseitig und mannigfaltig mit der deutschen verschlungen. Bald haben norwegische Künstler in Deutschland gewirkt und deutsche Schüler unterrichtet, bald deutsche Anregungen und Einflüsse in ihr Heimatland geleitet und die dortige Kunst damit befruchtet, gefördert oder auch beeinträchtigt. Gegen die düsseldorfisch orientierte Norweger Genremalerei und Wiedergabe von Naturphänomenen im ethnographisch-geographischen Sinne, wie sie verhältnismäßig am bedeutendsten von *Adolf Tidemand* (1814—76), *Hans Frederik Gude* (1825—1903) und *Morten-Müller* (geb. 1826) getrieben wurde, wandte sich 1859 eine Gesellschaft, deren Vorstand Björnson und dessen Stellvertreter Ibsen war. Statt nach Düsseldorf zog der angehende norwegische Maler jetzt nach München, um auch diese deutsche Stadt bald für Paris zu verlassen. So machte sich denn seit den achtziger Jahren der französische Impressionismus auch in Norwegen geltend, wenn auch in einer nordisch rauhen und farbig grellen Aufmachung. Der allgemein europäischen Abkehr von den ersten herben Anfängen des Naturalismus entsprach auch in Norwegen eine gemäßigte Richtung, die durch *Fritz Thaulow* (1847—1906) angebahnt wurde. Neben ihm sind als bedeutendere norwegische Maler u. a. zu nennen *Otto Sinding* (1842—1909), Max Klingers Jugendfreund *Christian Krogh* (geb. 1852), *Eilif Peterssen* (geb. 1853), *Christian Skresdvig* (geb. 1854) und der liebenswürdige Genremaler und ausgezeichnete Porträtist von Ibsen, Björnson und Grieg: *Erik Werenskiold* (geb. 1855),



Hermann Schlittgen von Eduard Munch

Paul Neff Verlag (Max Schreiber), Eßlingen a. N.



während der in späteren Jahren zum stilisierenden Landschafter gewordene *Gerhard Munthe* (geb. 1849) bereits zu den eigentlichen Jungnorwegern überleitet. Unter diesen ragt neben *Gustav Wentzel* (geb. 1859), *Eyolf Soot* (geb. 1859) und *Halfdan Ström* (geb. 1863) als der bei weitem genialste *Eduard Munch* (geb. 1863)[50]) hervor, „der bald im äußersten Norden, bald in Paris, Berlin oder Thüringen lebt" (Muther), hoch veranlagt, mannigfaltig, an keinen Stoffkreis und an keine Technik gebunden, Maler, Steindruckkünstler, Porträtist, Psycholog, Satiriker, Landschafter und Illustrator seiner eigenen Phantasien. Ein Künstler, dem Formen und Umrisse scheinbar unter der Hand zerfließen, während sie in Wirklichkeit klar gesehen und fest hingesetzt sind — ein Künstler, der in der Kunst, mit Wenigem Viel zu geben, mit einigen Strichen und Tonabstufungen ein Gesicht zu modellieren, eine Gestalt aufzubauen, einen Charakter herauszuarbeiten — ein Schöpfer, der in der Fähigkeit, seinen Geschöpfen einen lebendigen Odem einzublasen, also daß der Mund atmet und das Auge spricht, über van Gogh, von dem er offenbar ausgegangen ist, auf Rembrandt selber zurückweist. Wie wunderbar ist nicht der Graf Keßler vor seiner Bücherei porträtiert! — Wie humorvoll Hermann Schlittgen, der lustige Zeichner der Fliegenden Blätter, erfaßt! (Vgl. die Kunstbeilage.) — Wie stimmungsvoll und schlagend das Bühnenbild zu Ibsens „Gespenstern" entworfen[51])! — Welcher Rhythmus spricht nicht aus allen Linien, Farben und Tonabstufungen dieses Künstlers! — „Sein großes Bild einer nordischen Sommernacht war beispielsweise von einer dekorativen Wucht sondergleichen. Bis in die weiteste Entfernung blieb es wirksam, in so großen symphonischen Akkorden rauschten diese Farben daher." (Muther.) Darüber hinaus gilt Munch der Gegenwart als einer der maßgebenden Begründer des Expressionismus, wir werden daher im letzten Kapitel noch einmal auf ihn zurückkommen.

Die Russen[52]) sind spät in die Kunst im europäischen Sinne eingetreten. Daher ist es ihnen verhältnismäßig leicht gefallen, sich von allem Anfang an



Abb. 55 Graf Tolstoj von Elias Repin
(Zu Seite 80)

modern zu geben. Sie brauchten keine alten, liebgewordenen Anschauungen und Überzeugungen über Bord zu werfen. Aber in ihre hohe Modernität ragt häufig ein Rest unausrottbaren Barbarentums herein. Es war in den achtziger Jahren des abgelaufenen Jahrhunderts, da machten die Bilder *Wassilij Wereschtschagins*[53]) (geb. 1842, 1904 im Russisch-Japanischen Kriege beim Untergang des Kriegsschiffes „Petropawlowsk“ umgekommen) die Runde durch die Hauptstädte Europas. Die Bilder wurden bei greller künstlicher Beleuchtung gezeigt; es ertönte — gleichsam hinter den Kulissen — ununterbrochen eine dumpfe melancholische Musik. Die Bilder aber erzählten in eindringlicher, schwermütig klagender Sprache von allen Schrecken des Krieges. Wereschtschagin, der sich für seine Person als tapferer Feldzugsoffizier bewährt hatte, sprach von seinen Erlebnissen nicht im Tone des begeisterten Patrioten, sondern wie ein Mensch, dem das Herz im Busen erstarrt war ob all der Greuel, deren Zeuge er hatte sein müssen. Da sah man den Beginn des Gefechts, die ersten Kugeln sausen, die ersten Toten schwimmen in ihrem Blute. Nach der Schlacht schwingt der Pope das Rauchfaß übers Blachfeld. Die Verwundeten werden in Karren über unwegsame Wege gefahren: man fühlte ordentlich jeden Stoß und jede Erschütterung mit den Unglücklichen mit. Andere Kranke wälzen sich in zurückgelassenen und vergessenen Lazaretten in den furchtbarsten Qualen am Boden. Auf dem Schipkapaß wird der einsame Wachtposten verschneit und im Schnee begraben. Und wie ein Motto zu diesem Kriegsspiel des zivilisierten Westens nahm sich's aus, wenn man nach alledem vor der im blutrünstigen Morgenland üblichen, hochaufgeschichteten „Schädelpyramide“ stand! — Der Eindruck dieser Bilder war graß, grausig, entsetzlich. Sie wirkten aufs Gemüt, sie fielen auf die Nerven. Meinem Begleiter in jener Ausstellung, einem harten Offizier, rollten die hellen Tränen über die gebräunten Wangen. Man kann nicht ermessen, in wieweit jene Bilder weitergewirkt, wieviel sie zur Gründung von Friedensligen und Friedenskonferenzen beigetragen haben. Jedenfalls war die Wereschtschaginsche Kunst sehr stark mit Tendenz durchsetzt. Als Maler von rein künstlerischer Auffassung werden dagegen der Landschafter *Viktor Wasnezow* und der Geschichtsmaler *Wassili Ssurikow* (beide 1848 geboren) gerühmt. *Elias Repin (Rjepin)* (geb. 1844), vom Scheitel bis zur Zehe ein Vollblutrusse, illustrierte Gogol, Tolstoj sowie andere russische Dichter. Sein größter Schlager glückte ihm aber mit den „Saporoger Kosaken“, Donaukosaken, die auf die Aufforderung des Sultans hin, sich zu ergeben, ratschlagend beisammen sitzen und auf den Vorschlag eines Spaßvogels mit einem wahren Freudengeheul beschließen, dem Sultan die klassische Antwort aus Goethes Götz von Berlichingen zuteil werden zu lassen. Eine monumentale, wahrhaft epische Wirkung erzielte Repin mit einem großen Gemälde des greisen Grafen Tolstoj, der über das weite Feld Pflug und Egge, je mit einem Schimmel bespannt, zugleich leitet (Abb. 55).



Abb. 56 Vignette von Konstantin Somoff

Als Vertreter einer Hauptrichtung ausgesprochen modern russischer Malerei seien der zartsinnige Landschafter und vornehme Porträtist *Valentin Seroff*



Bildnis „Natalia Kowanko“ von Sawely Ssorin
(Aus „Deutsche Kunst und Dekoration“, Darmstadt)

Paul Neff Verlag (Max Schreiber), Eßlingen a. N.

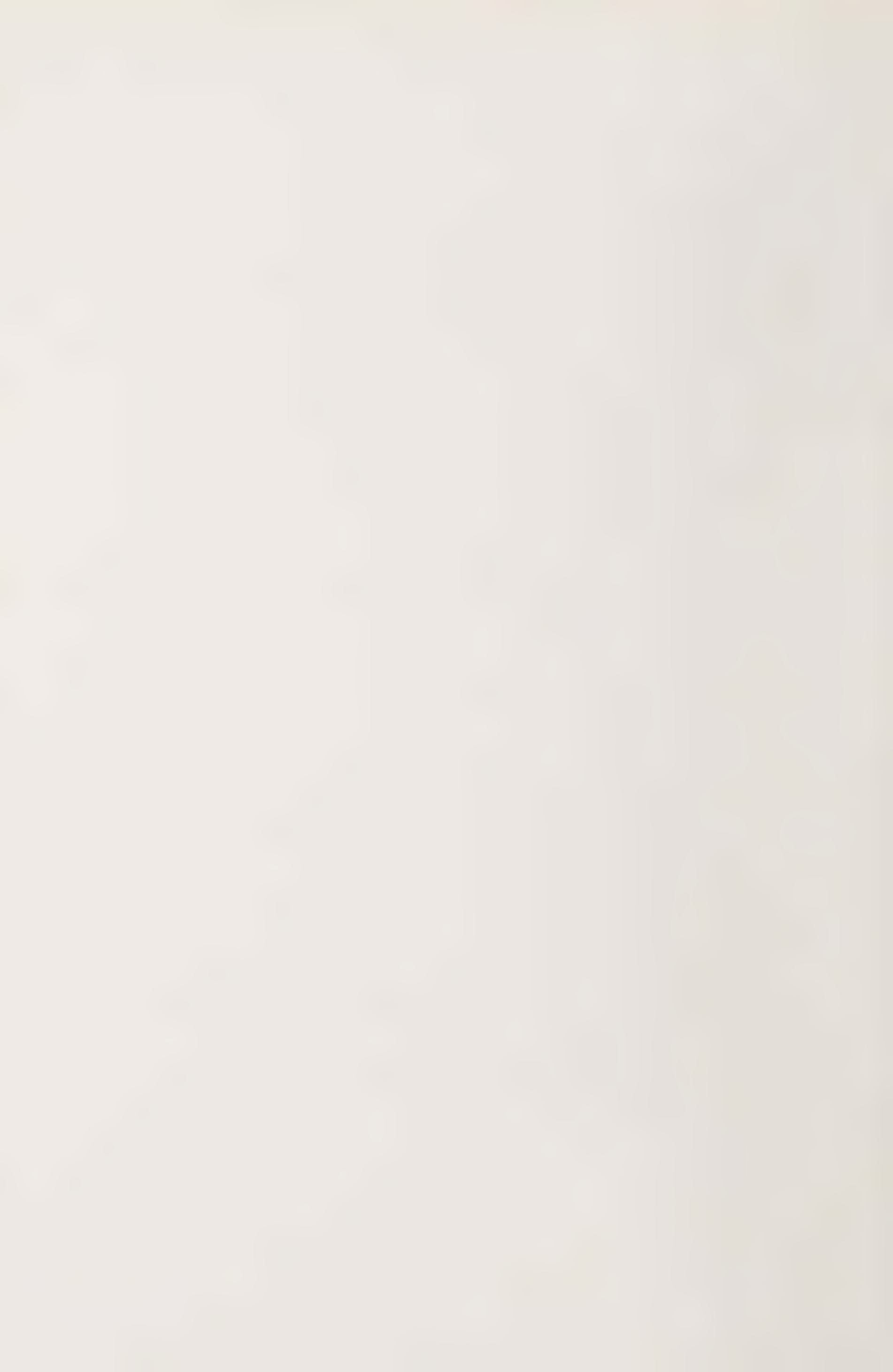




Abb. 57 Das Lachen von Philipp Maliavine
(Nach Phot. C. Naya, Venedig)

(1865—1911), *Konstantin Somoff* (geb. 1869) und *Alexander Benois* (geb. 1870) genannt. Besonders Somoff ist ein äußerst bewegliches Talent. Er vermag Landschaften so wiederzugeben, daß sie einen zwingend stimmungsvollen Eindruck hervorrufen. Bevölkert er sie aber mit Figuren oder beschäftigt er sich mit solchen allein, so kann oder mag er selten in die Tiefe dringen. Vielmehr zieht er es vor, in selbständig verarbeitetem Biedermeier- oder Rokokogeschmack zu tändeln, wobei er aber eine höchst liebenswürdige Anmut an den Tag legt (Abb. 56). Im Gegensatz zu dem an westeuropäischer Überkultur kränkelnden Ästhetentum derartiger Künstler gab eine andere Gruppe russischer Maler, allerdings auch in französisch geschulter Aufmachung, der unverbrauchten Kraft ihres Volkes sinnfälligen Ausdruck. Aus ihrer Mitte ragt *Philipp Maliavine* (geb. 1869) hervor, der die derbe Gesundheit seiner Auffassung in dem grellen Rot seiner Bauernbilder aufjubeln läßt. Auf einem Bilde, das man schlechthin „Das Lachen" getauft hat, erblickt man eine Anzahl von Mädchen, die sich in gewaltigen Umrissen von dem landschaftlichen Hintergrund abheben, gerade von vorn gegeben sind und aus dem Bilde heraus auf den Beschauer loszustürzen scheinen und die dabei in ein so elementares Lachen ausbrechen, wie es frischer, unverbrauchter Jugend selbst um ein Nichts beschieden ist (Abb. 57). Ein sympathischer und interessanter Nachfolger Somoffs ist der Petersburger Maler *Savely Ssorin*. Ein schöner brünetter Mensch, der geradezu schwärmerisch-traurig aussieht, ist er ein ernst ringender Künstler, der an die 60 Sitzungen, je zu mehreren Stunden, auf seine in Bleistift, Pastell und Aquarell zugleich ausgeführten Bildnisse verwendet. Die Anordnung des Brustbildes oder der seltsam kauernden Frau im Bildgefüge, Handbewegung und Fingerspreizen wirken eben so eigenartig wie natürlich. Der flächenhafte lineare Stil wird über Ingres auf Holbein selbst zurückgeführt. Gelenkbrechungen und Handbewegungen erinnern mich an Schwind, was wohl an dem Adel und der Zartheit liegt. Schnell ist Ssorin zum Modemaler in Paris, London und New-York geworden, aber ganz kommt seine Eigenart nur in der Darstellung der Russin, insbesondere der russischen Fürstin zum Durchbruch, die stets vorab als Dame, zugleich aber auch als Weib und als Rassetyp aufgefaßt ist[54]) (s. Kunstbeilage).

Eine besondere Stellung innerhalb der russischen Malerei nehmen natürlich die Finnen ein, die sich auch in der Kunst als die Vettern der Schweden bewährten. An ihrer Spitze stand *Albert Edelfelt* (1854—1905), frische Schneeluft und nordische Leibesstärke malte u. A. *Pekka Hallonen*, während sich *Axel Gallen* (geb. 1865) etwa im Sinne eines Jan Toorop in der stilisierten Erzählung altfinnischer Fabeln gefiel.



Abb. 58 Die Zufluchtsstätte von Frederick Walker

England, Schottland und Amerika

In England hat sich der naturwissenschaftliche Geist des Zeitalters niemals so ausschlaggebend in der Kunst geltend gemacht wie auf dem Festland. Dort ist man nie und nimmer ausschließlich darauf bedacht gewesen, der Natur mit Stift und Pinsel auf den Leib zu rücken. Dort hat man die Kunst niemals ausschließlich als strenge Arbeit, vielmehr stets auch ein wenig als holdes Spiel, als ein Spiel des Geistes und der Einbildungskraft, als eine Befriedigung geistiger und gemütlicher Bedürfnisse betrachtet. Ferner hat sich dort die Entwicklung wesentlich anders vollzogen als auf dem Festland. In Frankreich flossen der Romantismus und die koloristische Richtung im Schaffen der Géricault und Delacroix in Eins zusammen. In Deutschland löste die hierher aus Frankreich über Belgien gelangte koloristische Richtung à la Piloty die vordem gültige Romantik der Cornelius, Schwind und Kaulbach ab. In England war das Verhältnis gerade umgekehrt. Dort herrschte erst eine koloristisch geschichtliche, im letzten Grunde theatralische Richtung, als deren Hauptvertreter Eastlake, der englische Piloty, gilt. Im Gegensatz zu dieser Strömung blühte dann als die letzte von allen die Romantik der englischen Präraffaeliten auf. Ihr Prophet war, wie gesagt, der bekannte Philosoph *John Ruskin* (vgl. Teil I, S. 167). Wenn Ruskin gelehrt hatte: Die Künstler müßten „zur Natur in aller Einfalt des Herzens zurückkehren und bei ihr hartnäckig und getreulich ausharren, nur mit dem einen Gedanken, ihre Bedeutung zu ergründen, ihre Lehren sich zu wiederholen, ohne die kleinste Kleinigkeit zu vernachlässigen, nichts gering zu achten, ohne einzelne Stücke herauszugreifen," so war dies ein Programm nicht nur für die Präraffaeliten, sondern ebenso sehr und erst recht für die Naturalisten. Und in der Tat haben die Engländer durchaus nicht alle quattrocentisch altertümelnder und mystischer Gefühls- und Phantasiekunst gehuldigt, sondern einige von ihnen haben auch mit scharfen, klaren, kühlen Augen in die umgebende Natur gesehen und wie die Franzosen neue ungeahnte Schönheiten der Linie, der Farbe, der Luft- und Lichtstimmung daraus herzuleiten gewußt. Unter den modernen englischen Naturalisten sei als ein beliebiger unter anderen gleich Hervorragenden der kraftvolle Wasser-, Schiff-,

Segel- und Matrosenmaler *Henry Scott Tuke* (geb. 1858) genannt. Die ehemalige empfindsame englische Genremalerei wurde durch *George Boughton, George Heming Mason* (1818—72) und besonders durch *Frederick Walker* (1840—75), dem jüngsten und entschiedensten unter diesen dreien, im Sinne des Naturalismus umgestaltet, so daß der Nachdruck nicht mehr auf die Anekdote, sondern auf die künstlerische Auffassung und Darstellung zu liegen kam (Abb. 58). Allerdings beharrten andere, wie *Frank Holl* (1845—88), bei der empfindsamen Episodenmalerei. In der Landschaft behauptete das Aquarell siegreich die große Rolle, die es darin auf englischem Boden das ganze Jahrhundert hindurch gespielt hatte. Von Einfluß auf die englische Landschaftsmalerei und die englische Malerei überhaupt erwies sich die ewig schöne Zauberin des Adriatischen Meeres, die Stadt Venedig, in ihrer unendlichen Fülle an krausen Formen, bunten Farben und abwechslungsreichen Luft- und Lichtstimmungen. *Luke Fildes'* Pinsel war der Schilderung venezianischen Lebens und venezianischer Frauen geweiht. Nun kann man sich keinen größeren Gegensatz denken als das farbenprächtige, anmutige, von uralter künstlerischer Kultur zehrende, in den letzten Jahrhunderten aber herabgekommene Venedig mit seinen verfallenden Marmorpalästen, die sich in träumerisch verschwiegenen Kanälen spiegeln, auf denen der Gondoliere, alte Lieder singend, einherfährt, ein Liebespaar im verdeckten Raum seines schwarzen Schiffleins bergend, und — den kühlen, korrekten, soignierten Engländer, der erst seit wenigen Jahrhunderten zu einer malerischen Kultur, und zwar zu einer wesentlich anders gearteten, hindurchgedrungen ist. Aber gerade dieses seinem eigenen völlig entgegengesetzte Wesen Venedigs mußte den Künstler im Engländer anziehen und seine Einbildungskraft nachhaltig beschäftigen.



Abb. 59 Carmencita von John Singer Sargent
(Nach Photographie Braun & Co.)
(Zu Seite 84)

Eine noch unvergleichlich jüngere künstlerische Kultur als das englische Mutterland besitzt A m e r i k a, das im Anschluß an England die verschiedenen Ent-



Abb. 60 Träumerei von James Jebusa Shannon

wicklungsphasen des 19. Jahrhunderts durchmachte, ohne daß sich daselbst besonders hervorstechende Kunstcharaktere entwickelt hätten. Erst innerhalb der modernen Bewegung hat sich Amerika kräftig gerührt und Männer hervorgebracht, die Europas Aufmerksamkeit zu erregen und auf Europa Einfluß zu gewinnen sehr wohl imstande waren. *William Morris Hunt* (1824—79), der sich in Tierstück und Landschaft gleich auszeichnete, war der erste moderne amerikanische Maler. *Georges Innes* (1825—94) der amerikanische Landschafter. Unter den Lebenden verdient *John Singer Sargent* (geb. 1856) gerühmt zu werden, insofern als er es wie kaum ein anderer verstand, den Schick und die Eleganz der modernen Dame wiederzugeben, Kostüm und Fleischfarbe, Haltung und Bewegung, Gestalt und Gesichtsausdruck, Figur und Hintergrund zu hochkünstlerischen Gesamtwirkungen zu verbinden. Aber auch für die wesentlich anders geartete, wilde eckige Anmut der tanzenden Zigeunerin besaß er ein offenes Auge, für die unschuldsvolle Gelassenheit des Kindes ein glückliches herzliches Verstehen und andererseits auch wieder für die venezianische Straßendirne ein künstlerisches Mitempfinden. Wir geben in der „Carmencita" (Abb. 59) ein vorzügliches Beispiel seiner rassigen Kunst. Neben Sargent ist als Kinder- und eleganter Damenmaler *James Jebusa Shannon* (geb. 1878) zu nennen (Abb. 60), während der Bildnismaler *John White Alexander* den Einfluß des großen Whistler erkennen läßt. *George Hitchcock* (1850—1913) schwelgte in der Darstellung farbenreicher holländischer Blumenfelder. Gelegentlich entpuppte er sich als der amerikanische Dagnan-Bouveret, dem eine schlichte, schlicht im Geschmack unserer Zeit gekleidete Frau zur Maria ward. *Childe Hassam* (geb. 1859) zeichnete sich im lebendig erfaßten, räumlich vortrefflich vertieften Straßenbild aus. Auch *Willam Merrit Chase* (1849—1916) war ein bedeutender Raumkünstler. *Gari Melchers* (geb. 1860) erwies sich als ein ebenso ansprechendes wie kräftiges Talent; er besitzt mit Holland und holländischer Kunst eine entschiedene Verwandtschaft und er liebte es, seine Stoffe dorther zu nehmen, ist er doch selbst, zwar in Amerika geboren, der Sohn holländischer Eltern. Er schwelgte in breit hingestrichenen Farbenflächen, namentlich in einem köstlichen Rot, ohne der Farbe die Form, ohne der Anordnung die Naturwahrheit zu opfern. Seine Art erscheint gleichsam karikiert in der Manier *William Dannats* (geb. 1853), welcher die Gestalten spanischer Tänzerinnen zum Vorwand nahm, um in breiten Farbenflächen eine Leinwand zu tönen und das schwarze Haar der Tänzerinnen als tiefste Tiefe wirken zu lassen. *Alexander Harrison* (geb. 1854) verfügt über eine große, stark ausgesprochene Begabung, er zeichnete sich durch lockere Malerei, durch kräftige räumliche Vertiefung, durch ein-

dringende Beobachtung der Lichtwirkungen und durch wunderbar gemalte weibliche Akte aus. Dabei wußte er den unter Bäumen oder an verschwiegenen Weihern träumenden holden nackten Frauengestalten, die von farbigen Lichtreflexen überrieselt sind, einen feinen geheimnisvollen Stimmungsreiz zu verleihen. — Von den graphischen Künsten gedieh in Amerika besonders der Tonschnitt, in dem z. B. *Friedrich Juengling,* ein Künstler deutscher Herkunft, Bedeutendes leistete.

Soll man *James Mac Neill Whistler* (1834—1903)[55]) als Amerikaner oder Iren, als Londoner oder Pariser betrachten? — Aus irischem Geschlecht, aber aus Amerika gebürtig, in Paris bei Gleyre zusammen mit Degas, Fantin-Latour, Ribot gebildet, in London ansässig, aber bald in Paris, bald in Venedig, bald endlich in seinem Geburtsland Amerika tätig, war Whistler im letzten Grunde der echte Weltbürger im Jahrhundert des Verkehrs. Er vereinigte in seinen Werken die technische Geschicklichkeit und die eindringliche Naturbeobachtung der modernen französischen Naturalisten mit der Tonschönheit der alten Meister, besonders des Velasquez, den feinen Geschmack der Japaner mit der seelischen Zartheit des Botticelli. Er war also von unbedingtem, ausschließlichem Naturalismus weit entfernt. „Die Natur birgt wohl in Farbe und Form den Inhalt aller möglichen Bilder, wie der Schlüssel der Noten alle Musik. Aber des Künstlers Beruf ist, diesen Inhalt mit Verstand aufzulesen, zu wählen, zu verbinden, damit er das Schöne schaffe — wie der Musiker die Noten vereint und Akkorde bildet, aus dem Mißklang ruhmreiche Harmonien zutage fördert . . . Wenn der Abendduft die Ufer mild umschließt, die kleinen Häuschen sich in weichem Nebel baden, die Speicher wie Paläste in die Nacht starren, die Schornsteine wie Glockentürme, die ganze Stadt sich mit dem Himmel eint und Geisterland sich vor dem Auge auftut — da versteht der Philister nicht mehr, weil er aufhört, genau zu sehen. Doch dem Künstler weiht nun, in Tönen redend, die Schöpfung ihr schönstes Lied, ihm, ihrem Sohn und Meister, ihrem Sohn, weil sie ihn liebt, ihrem Meister, weil er sie kennt. Für ihn sind ihre Geheimnisse entwirrt, für ihn ist ihre Unterweisung eine klare. Nicht durchs Vergrößerungsglas sieht er ihre Blumen, um botanische Beobachtungen daran zu machen, sondern mit dem Blicke des Ästheten, der aus der feinen Auswahl glänzender Farben und leuchtender Töne die Anregung künftiger Harmonien schöpft." So wie sich Whistler hier ausspricht, so sah er die Welt und so gab er sie wieder. Er führte sie auf einige wenige, aber unendlich duftige Farbenflächen zurück, die er wunderbar in Einklang zu bringen verstand. Er selbst pflegte dementsprechend seine Bilder als Noten, Harmonien und Nocturnen, als Arrangements in Gelb und Weiß, in Fleischfarbe und Grau, in Braun und Gold, als Harmonien in Grau und Pfirsichfarbe, als Symphonien in Blau und Rosa zu bezeichnen. Und dieser Gemäldefarbenarrangeur ward gelegentlich zum Kunstgewerbler, der die Häuser seiner Freunde ausstattete, dabei das Farbenbukett unter reichlichem Gebrauch der Pfauengefiederfärbung aufs Mobiliar ausdehnte und so bedeutenden Einfluß auf die Kunst im Handwerk gewann. Er schmückte Räume und Möbel nach denselben Grundsätzen der Farbenharmonie, nach denen er seine Bilder malte. Als Darsteller der Natur war er vornehmlich Porträtist und Landschafter. Letzteres namentlich dann, wenn er zur Radiernadel griff — Whistler ist ein Radierer ersten Ranges gewesen und hat als solcher mit Vorliebe venezianische Stoffe aufgegriffen —, ersteres, wenn er mit Pinsel und Ölfarbe tätig war. Seine Bildnisse heben sich in ganzer Figur — zumeist stehend — vom tonigen Hinter- und Untergrunde des häufig in entschiedenem Hochformat gehaltenen Bildes ab. Die räumliche Vertiefung ist nicht Whistlers Sache, die Figuren scheinen bisweilen geradezu von ihren Fußflächen aus dem Bilde herunterzugleiten. Eine bedeutende Stellung unter seinen Bildnissen nimmt dasjenige seiner greisen Mutter ein, auf dem diese sitzend dargestellt ist (vgl. die Kunst-



Abb. 61 Der Mutter Stimme von William Quiller Orchardson
(Nach Photographie der Photogr. Gesellschaft, Berlin)

beilage). Das Gemälde ist infolgedessen ausnahmsweise im Breitformat gehalten, ausnahmsweise auch die räumliche Vertiefung sorgfältig durchgeführt. Die Dargestellte sitzt ganz ruhig da; die Müdigkeit des hohen Alters drückt sich in allem, in der Rückenlinie, in den beieinander stehenden Füßen und besonders fein in den schwer lastenden Armen aus. Schemel und Stuhl tragen und stützen. Dem Grundgedanken der Ruhe und Müdigkeit ist alles angepaßt: das schwarze Kleid, das mit silbergrauen Tönen eine feine Harmonie bildet; die Linienführung von Stuhl, Vorhang und Bildern — eine Linienführung, die mit ihren vielen gleichlaufenden oder sich im rechten Winkel schneidenden Geraden geradezu monumental wirkt. So ward dieses höchst individuell erfaßte und mit der ganzen Liebe des Sohnes zur Mutter gemalte Bildnis zu einer typischen Darstellung des müden, zur Entsagung gezwungenen, aber auch zur inneren Harmonie durchgedrungenen Greisenalters.

Neben Whistler stellt Muther *Adolphe Monticelli,* jenen Marseiller Künstler, der reine Farben scharf nebeneinander setzte, um sie gegenseitig zu steigern. Whistler hat auch einen entscheidenden Einfluß auf die Schotten ausgeübt. *William Quiller Orchardson* (1835—1910) malte in zarten grauen und gelblichbraunen Tönen Bilder aus der Gesellschaft in Rokoko-, Empire- und moderner Tracht, wobei er das Verhältnis vom Mann zur Frau in anekdotisch zugespitzter Weise seelisch zu erfassen pflegte. Unendlich zart empfunden ist der alte Herr, der im feinsten und behaglichsten Zimmer bei Tee und Zeitung sitzt und sich nun, während seine Tochter ihrem Bräutigam ein Lied vorsingt, beim Klang ihrer Stimme an die verlorene Gattin erinnert (Abb. 61). Wer diese Komposition, deren tief rührende Wirkung mit den vornehmsten Mitteln erreicht wurde, einmal gesehen hat, wird sie nie mehr vergessen können.

Seit 1882 haben die „boys of Glasgow“, so *John Lavery* (geb. 1856), *James Guthrie* (geb. 1859), *James Whitelaw Hamilton* (geb. 1860), *James Paterson* (geb. 1854), *Edward Arthur Walton* (geb. 1860) und andere durch ihre tiefen, vollen Töne, das

entschiedene Hervorheben des Wesentlichen und durch ihre farbig dekorativen Wirkungen die allgemeine europäische Aufmerksamkeit erregt und eine Zeit lang einen bestimmenden Einfluß weithin, namentlich aber auf die Münchener Malerei ausgeübt.

Auf dem Gebiet der Graphik haben sich besonders der Landschaftsradierer *Francis Seymour-Haden* (1818—1910) und der Darsteller ländlicher sowie auch religiöser Gegenstände *William Strang* (1859–1921) einen Namen gemacht. Neben der *Buchillustration* blühte in England der *Buchschmuck,* dessen Wesen darin besteht, daß Schrift, Zierwerk und Bild ein geschlossenes Ganzes bilden. Die Präraffaeliten: Burne-Jones, Walter Crane und *William Morris* haben sich auf diesem Gebiete ausgezeichnet. Crane ist auch neben der berühmten *Kate Greenaway* (1846—1901) als Kinderbuchzeichner zu nennen. Was immer diese Engländer alle den Kindern aber auch gegeben haben, es vermag an Kindlichkeit und Herzlichkeit des Empfindens, an echtem Märchenton das Schaffen unserer deutschen Künstler Schwind und Richter nicht zu erreichen, geschweige denn zu übertreffen, wie hoch es auch in formal dekorativer Hinsicht stehen mag.

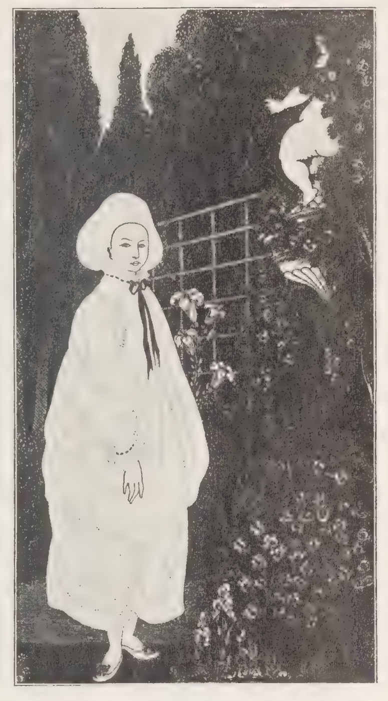


Abb. 62 Titelblatt zu „The Pierrot of the Minute by Everest Dowson“ von A. Beardsley (Nach Photographie F. Stoedtner, Berlin)

Der in Belgien geborene, aber zum Engländer gewordene Schüler von Morris *Frank William Brangwyn* (geb. 1867)[56]) zeichnete sich als Maler, Kunstgewerbler und ganz besonders als Radierer aus. Der einstige Schüler Burne-Jones' und spätere Mitarbeiter des Kunstgewerblers Morris bei der Begründung des modernen Buchschmuckes, der jung verstorbene *Aubrey Vincent Beardsley* (1872–98)[57]), war schlechthin ein Genie — ein Genie in seiner lebensprühenden, unerschöpflich phantasievollen und im ornamentalen Sinne höchst anmutigen Linienumrißkunst — allerdings ein etwa mit Oskar Wilde wahlverwandtes Genie von krankhafter Veranlagung des Empfindungslebens (Abb. 62).

Deutschland

In der modernen Kunsthauptstadt Europas, in Paris, hat sich die Malerei organisch entwickelt. Die drei aufeinanderfolgenden Malergeschlechter der Millet, Courbet und der Meister von Barbizon, ferner der Manet, Monet und der übrigen Impressionisten sowie schließlich der Neoimpressionisten haben emsig an einem und demselben Faden fortgesponnen. Und das Ergebnis war eine staunenswerte Naturwiedergabe voller Licht, Luft und Leben. Daneben machen sich freilich auch individuelle Verschiedenheiten, Unterschiede in der persönlichen Begabung geltend. Die Poesie in der Darstellung der Landschaft, wie sie Corot eigen war, hat nach ihm niemand wieder erreicht.

Der deutschen Malerei wird nun vorgeworfen, daß es ihr an der logischen Entwicklung, an der fortlaufenden Überlieferung fehle, welche die französische Malerei so groß gemacht, daß sie es daher nie über verheißungsvolle Ansätze hinaus gebracht hätte und hinter der französischen Malerei weit zurückstünde. Dieser Ansicht muß aufs schärfste widersprochen werden.

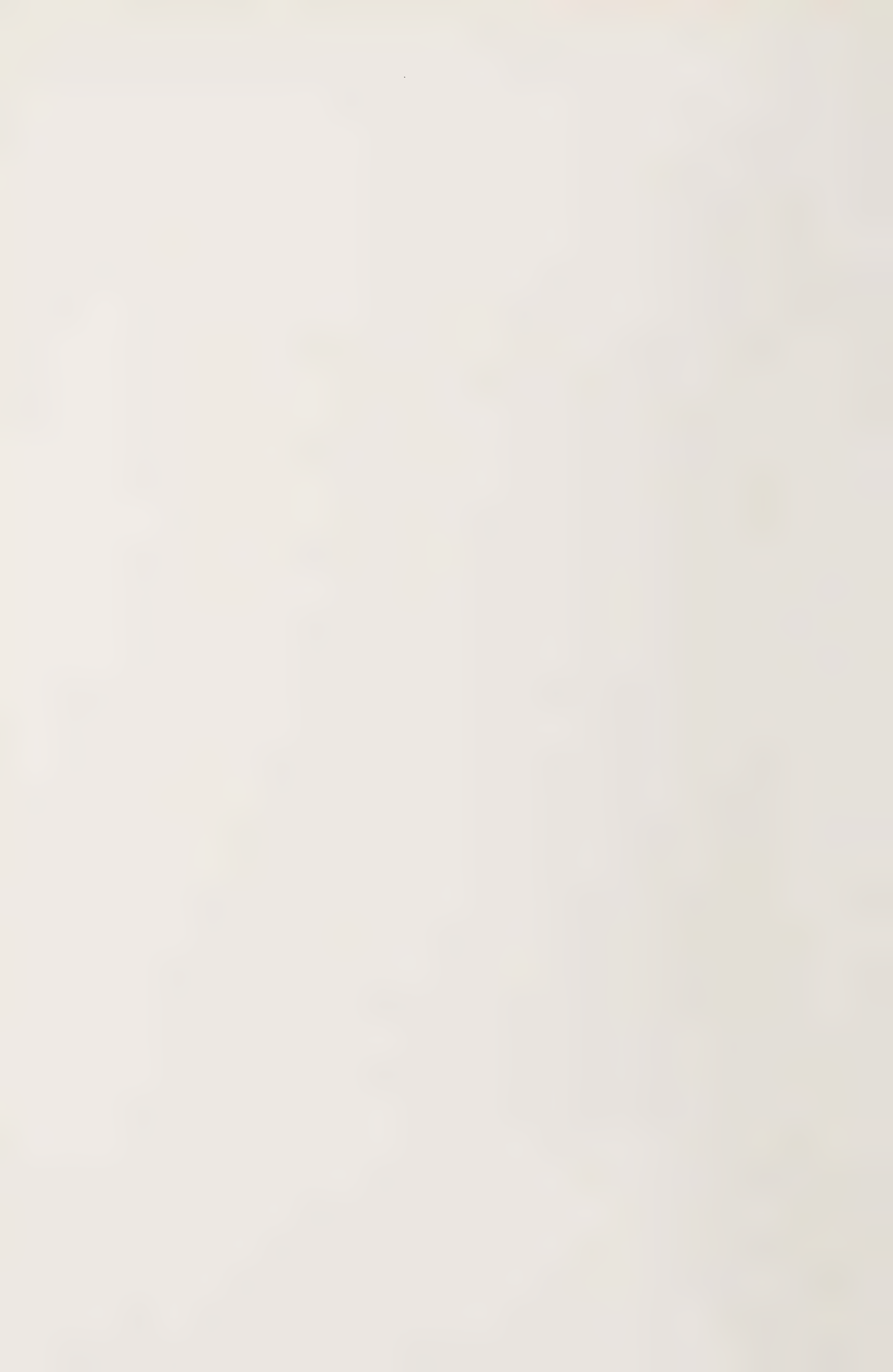
Allerdings ist die Entwicklung der deutschen Malerei nicht so klar durchsichtig, weil sie sich nicht so schulmäßig vollzogen hat, aber verschiedene Entwicklungsreihen lassen sich auch hier klar erkennen, auf die wir jeweils hinweisen werden. Allerdings dürfte man ein solches höchstes Maß von staunenswerter Naturwiedergabe, von geschmackvoller Färbung, sicherem Bildaufbau und dabei leichtem Vortrag, wie wir es z. B. bei dem französischen Neoimpressionisten Paul Signac antreffen, in Deutschland wohl kaum wiederfinden. Dafür besitzt die moderne deutsche Malerei ihrerseits Eigenschaften und Vorzüge, die sie vor der französischen voraus hat. Und es ist entschieden zu mißbilligen, wenn die Lobredner der französischen Malerei ihre Vergleiche immer so einseitig und schief anlegen, daß sie zugunsten der Franzosen ausfallen müssen. So staunenswert die Naturwiedergabe, so geistreich die Technik, so geschmackvoll die Färbung der modernen französischen Gemälde auch immer sein mag, so fällt dem vorurteilslosen Beschauer dennoch eine gewisse Gleichförmigkeit der Erscheinungen auf, die mit dem ganzen nivellierenden Leben der Großstadt Paris zusammenhängt, noch mehr aber der gänzliche Mangel an dichterischer und auch an formaler Einbildungskraft, wie sie z. B. noch Delacroix in hohem Maße besessen hatte. Die Künstler stellen durchweg nur Geschautes dar. Sie erheben sich selten dazu, zu malen, was man nicht gesehen, sondern sich nur in der Phantasie vorgestellt haben kann. Und tun sie es, wie Puvis de Chavannes, Bastien Lepage, so sind die Überzeugungskraft, die unmittelbare Wirkung ihrer freien Phantasieschöpfungen nichts weniger als durchschlagend. Eine so unmittelbar packende Komposition wie der Tod und der Holzhacker von Millet gehört zu den größten Seltenheiten.

Während die Entwicklung der französischen Malerei von Künstlergruppen getragen wurde, war die deutsche an Persönlichkeiten gebunden. Der individualistische deutsche Grundcharakter, das Auseinanderstreben, die Entwicklung der persönlichen Eigenart unter scharfer Abkehr nach außen, die Eigenbrödelei haben der deutschen Malerei wie zum Fluch, so auch zum Segen gereicht. Wenn die moderne deutsche Malerei sicherlich an Geschlossenheit und Einheitlichkeit, vielleicht auch in bezug auf staunenswerte Naturwiedergabe hinter der französischen zurücksteht, übertrifft sie sie ebensosehr nicht nur an Gemütstiefe, sondern auch an Mannigfaltigkeit und Wandlungsfähigkeit, ganz besonders aber an Gestaltungskraft.

Als Vorläufer und Vorbereiter der modernen deutschen Malerei dürfen die in dem Kapitel „Naturalistische Unterströmung“ (Teil I, S. 202 ff.) genannten Künstler gelten. Eine besondere Bedeutung kommt ferner Adolf Menzel zu (Teil I, S. 311 ff.). Auch in Deutschland hat dann eine Überflutung mit französischem Impresisionismus stattgefunden, der überhaupt eine geradezu internationale Geltung finden sollte. Allein, bevor dies geschah, hat sich der deutsche Geist aus sich heraus eine eigene, selbständige, echt deutsche moderne Malerei geschaffen. Und zwar seinem Wesen entsprechend gleich in ganz verschiedener, ja geradezu gegensätzlicher Art. Insbesondere treten uns da zwei große wegweisende schicksalbestimmende Persönlichkeiten entgegen, die so, wie sie waren, eben nur in Deutschland zu denken sind. Besaß *Wilhelm Leibl* noch eine gewisse Wesensverwandtschaft mit Courbet, so ließe sich für *Arnold Böcklin* keine Parallele unter den Franzosen oder sonstwo auffinden. Ein Puvis de Chavannes kann dafür nicht ernstlich in Betracht kommen. Der glücklich sieghafte Arnold Böcklin aber war wohl noch größer als Leibl, eben weil er nur mit sich selbst vergleichbar ist, ein Mann aus einem Guß, eine leib-

Bildnis seiner Mutter von James Mc Neil Whistler

Paul Neff Verlag (Max Schreiber), Eßlingen a. N.



haftige Verkörperung deutschen Geistes innerhalb der modernen Kunstbewegung, wie es Menzel und Feuerbach, jeder in seiner Art, für die deutsche Geschichtsmalerei, Moritz von Schwind für die Romantik gewesen war.

Die Zusammenstellung der beiden Namen Böcklin und Leibl mag sonderbar erscheinen, nicht nur weil die heutigen Leibl-Verehrer Böcklin herabzusetzen pflegen, sondern weil in der Tat eine ganze Welt die beiden Persönlichkeiten trennt, die sich selbst äußerst geringschätzig über einander ausgesprochen haben. Es ist dies eine Einseitigkeit, die vom Wesen des schaffenden Künstlers unzertrennlich scheint, der eben von der Alleinrichtigkeit gerade seiner Anschauungen überzeugt sein muß, um von ganzer Seele schaffen zu können. Dem Geschichtsschreiber aber steht es nicht wohl an, einseitig Partei zu nehmen oder gar die Gegner seines Helden zu schmähen, vielmehr liegt ihm die Pflicht der Gerechtigkeit ob, die mannigfaltigen Erscheinungsformen, in denen sich die wirkende Kunstkraft einer Zeit äußert, so verschieden sie auch voneinander sein mögen, gleichmäßig zu würdigen. Vorausgesetzt natürlich, daß sie wahrhaft bedeutend sind. Wenn wir nun die gesamte moderne deutsche Malerei von der Gegenwart bis zu ihren Wurzeln überschauen, erhalten wir den Eindruck, daß sie sich am bedeutendsten gerade in jenen an sich so verschiedenen Geistern ausgesprochen hat. Wir fassen dabei den Begriff „moderne Kunst" im denkbar weitesten Sinne und verstehen darunter lediglich die selbständige künstlerische Aussprache des Gefühlsgehaltes der eigenen Zeit gegenüber den vorher und daneben bestehenden geschichtlichen Richtungen, während wir die Freilichtmalerei nur als eine Ausdrucksform neben anderen für jene selbständige Grundauffassung ansehen. Denn Böcklin hat weder dem Impressionismus noch dem Pleinairismus gehuldigt, und Leibl hat es auch nur gelegentlich, gleichsam nebenher getan. Wohl aber haben beide dem Geiste ihrer Zeit den entschiedensten Ausdruck verliehen — unabhängig von den damals bestehenden geschichtlichen Stilrichtungen. Natürlich schöpften sie ihre Anregungen gelegentlich auch aus der Vergangenheit, aber nicht mehr als es jener Franzose Manet auch getan hat. Während aber Leute wie Delaroche, Gallait und Piloty nur einen schwachen Abklatsch von der Malerei ihrer klassischen Vorbilder gaben, während auch Lenbachs Bildniskunst nur eine geistreiche, aber die Alten tatsächlich nicht erreichende Variante der Renaissancekunst vorstellt, ja selbst der hochbegabte Anselm Feuerbach vergeblich um die Schönheit der großen Venezianer gerungen hat, stellen Böcklin und Leibl etwas völlig Neues und der Kunst der Alten gegenüber Selbständiges dar. Deshalb halten wir es für berechtigt, beide der Moderne zuzuzählen. Wir leben sogar der Überzeugung, daß beide, jeder in seiner Weise, die Moderne am bedeutendsten ausgesprochen haben, die sich eben in deutschen Köpfen anders spiegelte als in denen der Franzosen. Leibl und Böcklin erscheinen uns auch ungleich bedeutender als Uhde und Liebermann, weil diese nur den französischen Impressionismus und Pleinairismus übernommen, wenn auch selbständig weiterverarbeitet, jene dagegen der Moderne einen eigenen originalen deutschen Ausdruck verliehen haben. Wie modern im besonderen Böcklin, geht auch daraus hervor, daß er wie kein anderer die Geister befreit und eine umwälzende Wirkung auf seine Zeitgenossen ausgeübt hat. In Stucks Gemälden, in Klingers Radierungen, in Gerhart Hauptmanns Märchendrama „Die versunkene Glocke", in der Zeitschrift „Pan" — überall machte sich die Wirkung jener allerseits anregenden und wahrhaft schöpferischen Kraft bemerkbar. Er zuerst hat uns befähigt, von alter Kunst ganz abzusehen und unsere Augen für neuartige Reize empfänglich gemacht. Nichts bezeichnender für seine Größe und geradezu reformatorische Bedeutung, als daß auch seine schärfsten nachmaligen Kritiker erst durch seine Schule der Anschauung und Auffassung hindurchgegangen sind.

Arnold Böcklin[58]) wurde 1827 geboren, ein Jahr nach Piloty, zwei Jahre vor Feuerbach. Er war Schweizer, Baseler, und er hat sein schwäbisch-alemannisches Volkstum niemals verleugnet, vielmehr ist die echt schwäbische Eigenbrödelei der kräftigen Entwicklung seiner selbständigen Künstlerpersönlichkeit wesentlich zustatten gekommen. Die Schweiz aber, die in früheren Jahrhunderten verhältnismäßig wenig zum deutschen Geistesleben beigetragen, machte gleichsam dieses Versäumnis im 19. Jahrhundert wieder gut, indem sie auf dem Gebiete der Kunst- und Kulturgeschichte Jakob Burckhardt und Heinrich Wölfflin[59]), auf dem der schönen Literatur den viel zu wenig gelesenen, eigenartig urwüchsigen und dabei tief emfindungsvollen Jeremias Gotthelf (Albert Bitzius), ferner Konrad Ferdinand Meyer, den Meister der Form, und endlich Gottfried Keller hervorbrachte, der Gotthelfs und Meyers Vorzüge in sich vereinigt, auf dem Gebiete der bildenden Kunst aber den einzigen Arnold Böcklin. Wie jede geniale Veranlagung, so ist auch diejenige Böcklins als eine unerklärbare Gabe des Schicksals zu betrachten. Als fördernde und richtungweisende Momente von aber nur nebensächlicher Bedeutung dürften höchstens die Abstammung von einem Seidenhändler, der dem Sohn das feine Verständnis für Farbe und Echtheit vererbt, ferner der Umstand, daß ein Wilhelm Wackernagel sein Lehrer war, vor allem aber das nahe Hochgebirge und die ausgezeichnete Baseler Holbein-Sammlung, angesehen werden. Holbeins Gemälde haben dem späteren großen Künstler, wie er sich selbst ausdrückte, „sehr gefallen“, sie haben ihn „sehr interessiert“. Herrschte auch in der Familie Böcklin Kunstliebe, so wünschte man doch, daß Arnold Kaufmann würde. Und es war der damals in Basel an der Universität wie am Gymnasium tätige Germanist und Dichter Wackernagel, der den werdenden Genius erkannte und es durchsetzte, daß Arnold zu Calame nach Genf in die Lehre gegeben wurde. Böcklin hat dann einen ähnlichen Bildungs- und Entwicklungsgang wie Feuerbach durchgemacht. Er kam nach Düsseldorf, wo er sich unter dem Einfluß des klassizistisch-romantischen Landschaftsmalers Schirmer (vgl. Teil I, S. 156 und Abb. 113) zum Landschafter — nach Brüssel, wo er sich durch Kopieren alter Niederländer zum Figurenmaler heranbildete, war in Paris Zeuge des Juni-Aufstandes von 1848, den er später in seiner Weise zum Zentaurenkampf und zu verwandten Schöpfungen verwertet haben mag. Damals machte sein Vater Bankrott, und der junge Künstler mußte sich in der fremden Hauptstadt damit durchbringen, daß er Illustrationen für anatomische Handbücher anfertigte. Um seiner Militärpflicht zu genügen, kehrte er schließlich in die Heimat zurück. Endlich im Jahre 1850 kam der damals Dreiundzwanzigjährige nach Rom und hat sich erst dort selbst gefunden; indessen seinem innersten Wesen nach blieb Böcklin stets kerndeutsch. Was Paul Heyse von sich selbst gesungen, gilt auch von ihm:

> Denn deines Wesens tiefste Wurzeln
> Sind zäh gesenkt in die deutsche Erde,
> Wenn auch der Wipfel sich gern
> In italischen Lüften wiegt[60]).

Böcklin ist es eben wie Heyse und Feuerbach, wie Goethe und Cornelius und wie vielen anderen Großen und Größten ergangen, denen sich ihr deutsches Wesen erst in Rom klärte. Nicht in dem Sinne, daß er nun im Geiste, im Kolorit und in der Technik italienischer Renaissance-Künstler zu malen versucht hätte, eher ließ er sich von altniederländischen Malern von der Art des Rogier van der Weyden beeinflussen, wohl aber gab er sich in Italien von ganzer Seele der befreienden und beglückenden Einwirkung italienischer Landschaft und italienischen Menschentums hin. In Rom verkehrte Böcklin damals mit Anselm Feuerbach und dem Bildhauer Reinhold Begas, der ihn mit den Worten beschrieb:



Abb. 63 Herbstgedanken (Der Künstler mit seiner Frau) von Arnold Böcklin. 1850er Jahre
(Mit Genehmigung von F. Bruckmann A.-G. in München)

„Seine Genialität sprach sich vor allem in seinen Augen aus. Sie waren nicht groß, aber von einer unheimlich durchdringenden Schärfe. Ihr weißschimmernder Glanz erinnert mich immer an einen Turmfalken. Wenn er auf unseren Spaziergängen vor den Toren Roms einen Eindruck aufnahm, dann sog er ihn förmlich mit den Augen in sich auf, und so konnte er unauslöschlich bei ihm festsitzen, daß er beim Schaffen sich ohne Modell zu behelfen wußte. Wie festgebannt stand er viertelstundenlang bewegungslos vor Dingen, an denen andere achtlos vorübergingen: vor einem Stück alter Mauer mit einem Zweig blühender Rosen, der darüber hing, oder einer Zypresse, die das Licht der römischen Sonne in den Farben dämpfte.“ Mit Begas, Feuerbach und Feuerbachs späterem Biographen, dem Kupferstecher Allgeyer, sang Böcklin damals in Rom Quartett. Feuerbach Tenor, er Baß. Das ist bezeichnend und malt den Unterschied der beiden. „Im Gegensatz zu Feuerbachs zierlicher feinknochiger Gestalt war er von stämmigem Wuchs. Feuerbach malte sich mit einer Zigarette in der Hand, Böcklin mit einem Glas Rotwein“ (Justi). Feuerbach selbst brach nach dem ersten Besuch in Böcklins Werkstatt bei dem getreuen Allgeyer mit den Worten zusammen: „Ich muß von vorn beginnen.“ Und später urteilte er über Böcklin: „Seine Bilder, Landschaften sind das, wohin mein Sinn geht in der Historie: Schönheit, Poesie, Tiefe und Glut in der Farbe. Dabei ist er ein vollendeter Meister.“ Als „eine feine und liebe Frau“ aber bezeichnete er die Römerin, mit der Böcklin im Jahre 1853 den Bund fürs Leben schloß. Rührend in Haltung und Gebärde ist das anmutige Doppelbildnis, in dem Böcklin sich selbst mit der jungen Frau dargestellt hat (Abb. 63). Die anfangs weichen und milden, später strengen, stolzen und großartigen Gesichtszüge seiner Gattin mit der wuchtigen Kinnpartie kehren aber auch sonst bei Nixen, Göttinnen, Heiligen und allegorischen Gestalten immer und immer wieder. Der deutsche Künstler und die römische Frau: gleichsam ein Symbol der Vermählung drängend nordischer Schöpfungskraft und abgeklärt südländischer Formenschönheit, ein Symbol Böcklinscher Kunst. Trotz Not und Armut hatte er es gewagt und geheiratet. Und, fürwahr kein „moderner Fin-de-siècle-Dekadent“, sondern ein vollsäftiger und urkräftiger Mann, zeugte er viele Kinder. Aber nun geschah das Furchtbare: bei einigen dieser Kinder sollte sich zur grausigen Wirklichkeit, zur nackten Tat, ja zum Verbrechen auswirken, was der Vater stets in Kunst umgesetzt hatte, gegenständlich in Faune und Zentauren, bildnerisch in große Form, weithin in die Tiefe entwickelten Raum, über alle Begriffe glutvolle Farbe: die schier dämonische Leidenschaftlichkeit.

Ins Jahr nach seiner Vermählung fallen die vom Besteller als „bizarr“ zurückgewiesenen dekorativen Bilder für Konsul Wedekind in Hannover; 1856 aber erweckte Böcklin, wie Pecht anschaulich geschildert hat, mit seinem Pan im Schilfe, der jetzt in der Neuen Pinakothek hängt, Staunen und Bewunderung in den Kunst-

kreisen Münchens und wurde daselbst durch Paul Heyse dem Grafen Schack (vgl. Teil I, S. 35) vorgestellt, für den er Vieles und Vortreffliches geschaffen hat, so daß bis auf den heutigen Tag die Gemälde von Böcklin wohl den wertvollsten Bestandteil der Schackgalerie bilden. Durch den Münchener Bildnismaler Lenbach und den Berliner Bildhauer Begas ward dem Künstler 1860 eine Stellung als Lehrer an der Kunstakademie in Weimar ausgewirkt, von wo aus er sich aber bald wieder nach dem Süden flüchtete. Er hat dann, ein unruhvoller Geist, abwechselnd diesseits und jenseits der Alpen gelebt, in seiner Vaterstadt Basel, wo er das Stiegenhaus des Museums ausmalte, in Zürich und in München oder in Rom und seit 1895 in eigenem Landhaus in S. Domenico auf dem Bergwege von Florenz nach Fiesole, wo auch im Jahre 1901 der Tod den Greis ereilte. Sein Leben ist leiden- und freuden-, inhalts- und arbeitsreich gewesen wie selten eines.

Böcklin ist es in seinem Verhältnis zum Publikum seltsam ergangen. Als er, der Zeitgenosse des Piloty, in der Ära belgisch-französischen Delaroche-Gallaitschen Kunstgeistes auftrat, wurde er allgemein verlacht, verspottet, verhöhnt. „So etwas gibt es ja gar nicht!" — Das war die allgemeine Meinung, die seinem ursprünglichen Schaffen, nicht nur von Publikum und Laien, sondern auch von Künstlern entgegengebracht wurde, von Künstlern, die seinen Bildern auf Ausstellungen die ungünstigsten Plätze anwiesen! Böcklin hat damals, wie seinerzeit Carstens, im eigentlichen Sinne des Wortes — Hunger gelitten. Aber von allem Anfang an sammelte sich doch eine kleine Gemeinde um ihn. Zu ihr gehörten Künstler wie Lenbach, Begas und Feuerbach, Dichter wie Schack und Heyse, Kunstkenner wie Fiedler und Böcklins Freund Bayersdorfer[61]), Kunsthändler, wie der früh verstorbene Gurlitt in Berlin, der Sohn des Malers und B uder des Kunstgelehrten. Der Kunsthändler Gurlitt hat Böcklin für Berlin, das heißt für den ganzen Nordosten gleichsam entdeckt. Allmählich wurde nun der Böcklinkultus von der Kategorie derjenigen, welche wie für Echtheit und Qualität von Stoffen, Altertümern und Kunstwerken, so auch für die aufkommenden Geistesgrößen weniger ein herzliches Einleben als vielmehr einen feinen Spürsinn besitzen, mit allen Mitteln gesellschaftlicher, kaufmännischer und journalistischer Reklame betrieben. So geschah es, daß Böcklin gerade im letzten Jahrzehnt seines Lebens, als er seine fragwürdigsten Sachen malte, die allgemeinste Anerkennung genoß und, als er starb, zum volkstümlichsten Künstler in Deutschland, und im Auslande wenigstens zum bekanntesten deutschen Maler geworden war. Jetzt wurde er nicht von den Künstlern, wohl aber vom Publikum und im Verhältnis zu anderen Künstlern beinahe überschätzt, was namentlich in den Preisen zum Ausdruck gelangte, die für seine Werke bezahlt wurden. Eine einseitige und verstiegene Kunstpolitik wandte ungeheure Summen auf, um ein einziges Bild von Böcklin für irgendeine deutsche Mittelstadt zu gewinnen, statt alle für die Stadt notwendigen Bauten und Bildwerke in künstlerischem Sinne herstellen und schmücken zu lassen, wodurch zugleich junge, aufstrebende Talente weise und wirksam gefördert würden! — Der Rückschlag gegen den übereifrig betriebenen Böcklinkultus blieb nicht aus. Der Pariser-Berliner Kunstschriftsteller Meier-Graefe beurteilte unsern Künstler von einem einseitig modern französischen, impressionistisch koloristischen Standpunkt und verurteilte ihn mit großer Federgewandtheit in Grund und Boden. Wer ständig in Paris und Berlin inmitten der nivellierten Großstadtgesellschaft lebt, vermag einem oberdeutschen Phantasiemenschen und alemannischen Eigenbrödler wie Böcklin schwerlich gerecht zu werden — wer sich gar zu ausschließlich in die zarten, diskreten landschaftlichen Reize der anmutigen Umgebung von Paris hineingesehen hat, die — an der überschäumenden Farbenpracht und Farbenfülle des Hochgebirges und Italiens genährte Farbengebung Böcklins nicht zu ertragen! — Jene Angriffe Meier-Graefes



Abb. 64 Landschaft mit Faun und Nymphe 1855
Göteborgs Museum (Sammlung Fürstenberg), Göteborg
(Mit Genehmigung von F. Bruckmann A.-G., München)

bewirkten nun, daß ein großer Teil der Tagesschriftsteller von ihrem alten Gott abfiel und dem neuen Propheten zujubelte. Selbst Richard Muther urteilt in seinem letzten Werk, der „Geschichte der Malerei“ vom Jahre 1909, ganz anders, und zwar wesentlich kühler über Böcklin als in seiner „Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert“ vom Jahre 1894. — Unterdessen war in der höchsten Not der Heidelberger Hochschullehrer Thode mit Wort und Tat als ein getreuer Ritter für Böcklin auf den Plan getreten — mit der Tat insofern, als er eine Böcklin-Ausstellung in Heidelberg veranstaltete, die später nach Berlin kam und dort durchschlug. Es war bezeichnend, daß an der kräftigen Gegenwart der Gemälde jene papiernen Angriffe sofort zerschellten. Daher darf und wird man es Thode nie vergessen, daß er den großen Vertreter urgermanischer Kunstempfindung, Arnold Böcklin, vor dem literarischen Forum gerettet hat. Das Körnlein Wahrheit aber, das auch in den weit über das Ziel hinausschießenden Angriffen Meier-Graefes steckt, begann nun Frucht zu tragen, und die Überschätzung Böcklins, auf die schon in der ersten Auflage unseres Buches hingewiesen war, einer gerecht abwägenden Beurteilung des Künstlers Platz zu machen (Osborn, Ludwig Justi). Andererseits gibt es immer noch Leute genug, die Böcklins Kunst mit vollständiger Verständnislosigkeit gegenüberstehen und daran nur gelegentliche Verzeichnungen zu entdecken vermögen. Gewiß kann man auf seinen Bildern Verzeichnungen, z. B. von Frauen- oder Pferdekörpern wahrnehmen, die ein Aktmaler bzw. ein Pferdeporträtmaler nicht begehen würde (vgl. Abb. 72 und 73). Aber Böcklin nun geringer einzuschätzen als irgendeinen beliebigen Pferdeporträtmaler, weil seine Rosse weder im sportlich kavalleristischen noch im zoologisch anatomischen Sinne ebenso richtig gezeichnet sind wie diejenigen der Spezialisten, zeugt von einem vollständigen Verkennen der freien Künste überhaupt. — An ein Kunstwerk darf man niemals mit einer vorgefaßten Meinung herantreten, sondern

man muß ihm nahen wie einer Gottheit und in Demut abwarten, bis es zum Beschauer spricht. Jene gelegentlichen Verzeichnungen sind für die Beurteilung Böcklinscher Bilder vollkommen gleichgültig. Daß er anatomisch richtig zeichnen konnte, wenn er wollte, dürfen wir daraus schließen, daß er, wie oben bemerkt, als junger Mensch in Paris, um sein Leben zu fristen, Illustrationen für anatomische Handbücher anfertigte. Bei seiner Kunst aber kam es ihm nicht auf regelrechte Zeichnung im Sinne naturwissenschaftlicher Abbildungswerke, sondern auf wesentlich andere Dinge an. Worin hat man denn nun den Urgrund seines Schaffens zu suchen?

Arnold Böcklin ist auch gegenwärtig durchaus keine allseitig anerkannte und feststehende Größe, vielmehr eine heiß und leidenschaftlich umstrittene Persönlichkeit. Und wenn man für oder wider ihn und seine Kunst kämpft, so ringt man um große und allgemeine künstlerische Fragen. Man kann die Malerei schlechthin als solche oder, wie man sich gegenwärtig bisweilen ausdrückt, als „Stillebenmalerei" auffassen, das heißt: als farbige Wiedergabe der Wirklichkeit oder auch als Farbensymphonie, wozu die Wiedergabe der Wirklichkeit nur den äußeren, rein zufälligen und nebensächlichen Anlaß bietet. Es kommt dabei ausschließlich auf eine rein bildkünstlerisch-sinnlich-optische Erfassung des Vorwurfes an. Jede gemütlich-seelische Durchdringung, jede poetische Ausgestaltung, jedes Hinzutun aus eigenschöpferischem Phantasieleben ist dabei völlig nebensächlich oder gar streng verpönt. Es ist dies der Standpunkt „l'art pour l'art", der durchaus nicht so verkehrt ist, wie es dem Laien bei der ersten Bekanntschaft erscheinen möchte, vielmehr bei näherem Zuschauen durchaus begreiflich wird und sehr vieles für sich hat. Indessen gibt es noch einen anderen Standpunkt, der gerade die Seele, die unmittelbare Schöpferkraft im Kunstwerk als Widerspiegelung der Schöpferkraft im Weltall anerkennt und danach die Kunstwerke mitbemißt. Wer auf jenem Standpunkt steht, kann an Böcklin gleichgültig vorübergehen. Wer diesen vertritt, von dem aus die gesamte deutsche Kunst von Schongauer und Dürer über Schwind und Richter, Rethel und Feuerbach bis auf Thoma und Klinger in einem ungleich helleren Lichte erstrahlt, muß auch Böcklin anerkennen. Denn Böcklin verfügte, und darin erblicken wir im letzten Grunde seine persönliche Größe, über eine unversieglich quellende Erfindungsgabe und eine unerschöpfliche Gestaltungskraft. Es ist Sitte geworden, Böcklin mit Feuerbach und Marées zusammenzuordnen und sie in irgendeiner Weise einander gegenüberzustellen. Auch in der Einleitung zum Katalog der Berliner Jahrhundertausstellung sind die Drei zu einer den gesamten Text abschließenden und gleichsam krönenden Gruppe zusammengeordnet. Selbst im Jahre 1906, dem kritischsten der Böcklin-Beurteilung, konnte man mithin um eine wenigstens sauersüße Anerkennung dieses Künstlers nicht herumgelangen. Was die Drei verbindet, ist ihr hohes Streben, ihr Verlangen, über den Tagesgeschmack, den banalen Kolorismus und plumpen Naturalismus ihrer Zeit hinaus auf die höchsten Höhen der reinen Kunst emporzusteigen. Diese drei typischen Vertreter des ausgeprägtesten deutschen Idealismus suchten ihre Ideale in der bildsamen Luft der alten Kulturwelt Italiens, abseits von der Tagesmode und umweht von Ewigkeitsschauern, zu erreichen. Während aber nun Feuerbach, der am ausgeprägtesten klassizistisch Gesinnte von den Dreien, rückwärts schaute und Hans von Marées, der Modernste von ihnen, in die Zukunft wies, bedeutet Böcklin glückliche und unmittelbare Gegenwartskunst. Er begnügte sich nicht wie Marées damit, den Menschen lediglich als farbige und zugleich plastische Erscheinung in und mit dem Raum zu geben, vielmehr malte er zugleich auch das Seelen- und Sinnenleben des Menschen. Wohl spielen auch in seinem Schaffen die rein formalen, koloristischen und kompositionellen Probleme, namentlich aber das Raumproblem, eine bedeutende Rolle, sie treten aber niemals so nackt zutage

wie bei Marées, sind vielmehr mit poetischen Wirkungen meist romantischer Art aufs innigste verquickt und verbunden. Böcklin verband die plastische Raumkunst Marées' mit der poetischen Inhaltskunst Feuerbachs. Gerade weil er seinen Bildern einen so kräftig räumlichen und seinen poetischen Gestalten einen so kräftig plastischen Inhalt zu geben vermochte, besitzen diese Gestalten auch eine ungleich stärkere Leiblichkeit als die Feuerbachschen und üben daher eine ungleich eindringlichere Wirkung auf den Beschauer aus. Ferner ist dem mühsam Komponierten, Akademischen, Klassizistischen Feuerbachs gegenüber bei Böcklin alles Natur. Da quillt es unerschöpflich und unversieglich. Er bedurfte keiner Anlehnung an Dichter und Dichtungen. Alle Versuche, Illustrationen aus seinen Werken, z. B. aus den „Gefilden der Seligen“, herauszulesen, sind kläglich gescheitert. Böcklin verkörperte keine Iphigenie und keine Medea, vielmehr malte er, um einen Schwindschen Ausdruck zu gebrauchen, ausschließlich seine Weiber. Bei Feuerbach ist alles Komposition, bei Böcklin alles Vision. Mag er an Reinheit der Linie, an Adel der Formensprache hinter Feuerbach zurückstehen, an unmittelbarer Schöpfungskraft und hinreißender Gewalt übertrifft er ihn wie auch Marées bei weitem. Jene waren gewissenhafte Stilisierer, Böcklin war ein glückseliger Fabulierer. Dabei hat uns Böcklin durchaus nicht etwa eine „aus Ideen abgeleitete Kunst“ beschert, wie man irrtümlich gemeint hat, vielmehr bildete den Ausgangspunkt für ihn allemal die Natur, das Erlebnis der Sinne, des Auges.



Abb. 65 Euterpe von Arnold Böcklin 1861
(Mit Genehmigung der Photogr. Union in München)

Während für Marées die Landschaft so gut wie überhaupt nicht existierte und auch Feuerbach trotz einzelner hervorragender Leistungen auf dem Gebiete der Landschaftsmalerei im Grunde seines Wesens Figurenmaler gewesen ist, war Böcklin, wie alle die ganz Großen, allumfassend — Landschafter und Figurenmaler in einer Person — und bewährte diese Doppelveranlagung zumeist gleichzeitig bei der Schöpfung seiner Gemälde. Er malte die Landschaft zu jeder Jahreszeit und allerlei Landschaft: sein heimisches Schweizer Hochgebirge mit den saftiggrünen Matten, tiefblauen Wäldern und den schneeweißen, über hochragende Gebirgsgipfel am klarblauen Himmel einherziehenden Wolken, die düstere römische Campagna, die freuden- und blumenreiche Florentiner Flach- und Hügellandschaft, mit ganz besonderer Vorliebe aber die odysseische Meerlandschaft Siziliens. Böcklin ist ein Maler der See gewesen wie kein anderer vor und neben ihm. Er weiß nicht nur

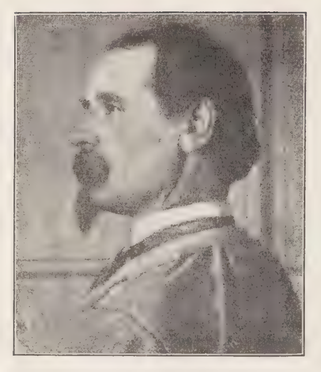


Abb. 66 Bildnis des Bildhauers Kopf von Arnold Böcklin Berlin, Nationalgalerie 1863 (Mit Genehmigung von F. Bruckmann A.-G., München) (Zu Seite 98)

Farbe und Beleuchtung, sondern auch die Stimmung des nassen, kalten Elementes mit unvergleichlicher Kunst wiederzugeben (Abb. 73).

Und nun pflegte Böcklin seine Landschaften mit Menschen, Tieren oder mit Lebewesen zu bevölkern, die aus menschlichen und tierischen Gliedern zu erstaunlich organischen Gebilden zusammengesetzt sind, ja, die zur Landschaft gehören wie das Fleisch zu den Knochen. Diese Lebewesen hat er nicht in die Natur hineingesetzt, sondern sie sind ihm daraus hervorgewachsen. Das Wesen jeglicher Art lebloser Natur verdichtete sich ihm zu lebendigem Wesen, die Wogen wurden ihm zu Nereiden, die Quelle ward ihm zur Quellnymphe, der Zusammenprall der Wolken im Gewitter zum Zentaurenkampf, der schrankenlose Zeugungstrieb und die unversiegbare Zeugungskraft der Natur nahm für ihn lebendige Einzelgestalt in den Faunen und Panisken an. Es war dies keine äußerliche Nachempfindung antiker und Renaissancedichter und Renaissancekünstler, sondern Böcklin hat aus demselben Urgrund geschöpft wie diese, ja er übertrifft sie sogar alle in der Lebenswahrheit und Lebensfähigkeit seiner wirklichen und seiner erdachten Geschöpfe. Die gegen alle Gesetze der Anatomie aus Pferd und Mann, aus Weib und Fisch zusammengefügten Doppelwesen erfreuen sich eines vollendet organischen Aufbaus (Abb. 69, 73 und 74). Über solche Zaubermacht und Schöpfungskraft gebietet die echte Kunst! — Die Düsseldorfer vom Schlage Lessings hatten nach einem geeigneten Schauplatz in der Natur für ihre aus der Dichtkunst entlehnten Helden gesucht. Die süddeutschen Romantiker hatten ihre ureigenen Stimmungen in die Natur hineingelegt. Böcklin wächst die Stimmung aus der Natur heraus. Von all seinen malenden Vorläufern in Deutschland gleicht ihm darin niemand so sehr wie Schwind: dieselbe Poesie, dieselbe Naturliebe, dieselbe Gabe des Vermenschlichens. Und doch welch gewaltiger Unterschied! Schwind ist feiner, keuscher, gedanklicher, Böcklin voller, leidenschaftlicher, gewaltiger und vor allem von einem unvergleichlich kräftigeren Naturgefühl beseelt. Schwinds Märchen pflegen einen sittlichen Kern, wenn nicht gar eine Moral zu enthalten, seinen Menschen schlägt ein zartes Gewissen, sie sind sich ihrer sittlichen Verantwortung bewußt, seine Kunst war im letzten Grunde christliche Kunst. Böcklins Kunst dagegen ist durch und durch antik heidnisch. Seine Naturmenschen leben jenseits von Gut und Böse. Kraftstrotzend, von Leidenschaften, Lüsten und ungebändigten Naturtrieben erfüllt, lieben sie es, sich auf der Höhe rein animalischer Daseinsbetätigung in Kampf oder Liebe zu offenbaren. Vermag Böcklin auch alle Stimmungsregister zu ziehen von äußerster Ausgelassenheit bis zum tiefsten Schmerz, vermag er auch Freude, Naturgenuß, Humor, selbst den Schmerz der Maria um den toten Christus zu schildern, so ändert dies doch nichts an der heidnisch antiken Grundstimmung seiner Kunst. Man vergleiche daraufhin Böcklins Spiel der Wellen in der Münchener Neuen Pinakothek (Abb. 73) mit Schwinds Melusine, seine Heimkehr mit Schwinds Gemälde Wanderers Rast, sein Schweigen im Walde mit Schwinds Rübezahl (Abb. 74 mit Teil I, Abb. 87). In den beiden zuletzt genannten Bildern kommen sich der Märchendichter und der Naturpoet am nächsten. — Doch bei all seinem einzigartigen Erfassen der Natur hat Böcklin nur wenig unmittelbar nach ihr studiert, wenigstens mit dem Pinsel oder mit dem Stift in der Hand. Nur aus seiner Jugendzeit sind



Abb. 67 Bildnis der Frau Angela Böcklin von Arnold Böcklin 1863
Berlin, Nationalgalerie
(Mit Genehmigung der Photogr. Union in München)
(Zu Seite 98)

Zeichnungen nach der Natur vorhanden. Später hat er die Natur nur schauend studiert. Täglich entdeckte er in der Welt neue Schönheiten, die er in Farbe, Form und Beleuchtung zugleich, vor allem aber doch in der Farbe sah. So speicherte er, wie andere Maler Studien im Atelier, Eindrücke im Kopfe auf und hatte ein so ausgezeichnetes Formen- und Farbengedächtnis, daß ihm diese Eindrücke beim Malen stets zu Gebot standen und er aus ihrer reichen Fülle nur die geeignetsten herauszulesen brauchte. Daher konnte er auch selbst das Malen als ein „fortwährendes Begrenzen und Abschneiden überschüssiger Ideen“ bezeichnen. Wie Lenbach nach den vielen Aufnahmen, die ihm der photographische Apparat lieferte, eine typische Auffassung seiner Helden und Geisteshelden zusammendichtete, so Böcklin nach den vielen Erinnerungsbildern, die ihm sein Gedächtnis treu bewahrte, seine Landschaften. Daher das Volle, Ganze, Reiche, Typische seiner Bilder, das sie so charakteristisch und vorteilhaft von dem oft dürftigen Eindruck der Naturausschnitte vieler Freilichtmaler der folgenden Generation unterscheidet. In technischer Hinsicht war Böcklin darauf bedacht, seinen Gemälden eine klare und kräftige Raumwirkung zu verleihen. Gerade in der Raumwirkung war er vielen französischen und anderen Malern, die man ihm heute als die allein wahren Künstler gegenüberzustellen pflegt, weit überlegen. — Ferner suchte er durch kräftige Lotrechte zu wirken und diese womöglich auf ebenso entschiedene Wagrechte stoßen zu lassen (vgl. Abb. 69, 70, 71 und 74). Böcklins wichtigstes künstlerisches Ausdrucksmittel, der hauptsächlichste Träger der Stimmung seiner Gemälde aber ist die Farbe. Er ging von ursprünglich dunkler grünbrauner Gesamthaltung im Sinne Schirmers aus und wurde während seines ersten Aufenthaltes in Rom in den 1850er Jahren, vielleicht unter dem Einfluß Poussins, in dieser Manier noch bestärkt. Man kann jetzt öfters lesen, daß Böcklin damals eigentlich seine besten Bilder gemalt habe und daß es daher nur zu bedauern sei, daß er dieser ersten Manier, seinem Jugendstil, nicht sein Leben lang treu geblieben. Dieser Auffassung kann indessen nicht scharf genug widersprochen werden. Hätte Böcklin so weiter gemalt, so stünde er eben als ein höchst begabter Schirmer-Schüler vor unserer Seele, aber nicht als der große Führer zu neuen

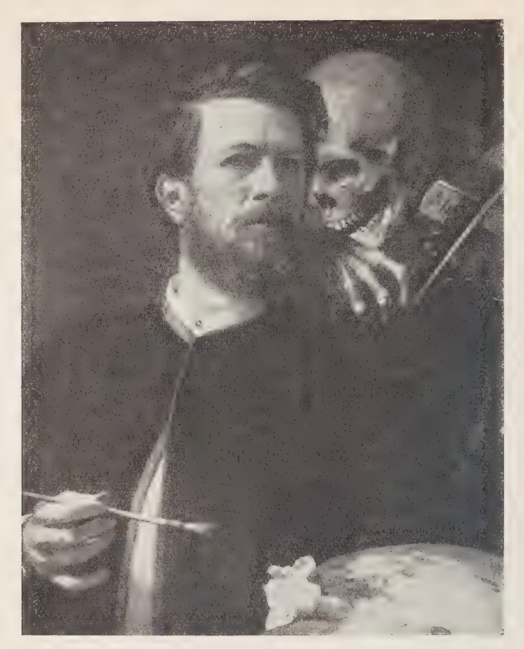


Abb. 68 Selbstbildnis mit dem fiedelnden Tod von Arnold Böcklin 1872
(Mit Genehmigung von F. Bruckmann A.-G., München)

Zielen, der er tatsächlich gewesen ist, so hätte er nicht Neuland entdeckt, so wäre er niemals Er geworden, niemals Böcklin. Nach der Weimarer Professoren-Episode aber, als er zum zweitenmal in Rom weilte, in der ersten Hälfte der 1860er Jahre, lernte er anläßlich eines ersten Ausfluges nach Neapel dort die pompejanischen Wandbilder kennen, die einen starken Einfluß auf ihn ausgeübt haben müssen. Unter diesem Einfluß wandte er nun helle, reine, ungebrochene Farben an, die er mit Weihrauch anmachte und dann mit heißem Wachs glättete. In dieser Art ist das prachtvolle Porträt des Bildhauers J. von Kopf gemalt und das womöglich noch herrlichere seiner eigenen Frau, Brustbilder, beide in der Berliner National-Galerie (Abb. 66 und 67). Wie sich von dem ganz hellen Hintergrund und dem gleichfalls hellen, leicht gestreiften Kleid die mattgelbe Fleischfarbe der Italienerin unter blauschwarzem Haar abhebt und als Krone des Ganzen das korallenrote Haarnetz darauf sitzt, das ist einfach unbeschreiblich schön. Freilich verblieb Böcklin bei dieser äußersten Helligkeit, bei dieser Bevorzugung geradezu des Weiß und bei dieser engen Anlehnung an Pompeji nicht lange, wohl aber ging ihm die dort empfangene Anregung nie wieder verloren. Vielmehr bildete er sich in freiem Anschluß daran wie unter der Nachwirkung der Altniederländer von der Art des Rogier van der Weyden und der Oberdeutschen vom Schlage des ihm landsmannschaftlich verwandten Hans Baldung Grien einen eigenen höchst persönlichen Farbenstil aus. In der klaren Erkenntnis, daß die gemalte Farbe es niemals mit der Farbe der Naturgegenstände aufnehmen kann, verzichtete er von vornherein auf naturwahre Wiedergabe der Farbe und schuf sich ein gesteigertes Kolorit, das vor allem aus einem fröhlichen Grün, einem leidenschaftlichen Rot, einem zarten Rosa, einem schmachtenden Lila besteht und in einem seligen Blau gipfelt (vgl. das Titelbild). Da gibt es keine Piloty-Farben, nichts Altmeisterliches, keinen goldbraunen Galerieton, sondern die Farben der Natur ins Böcklin'sche übersetzt.

In diesem Stil malte er nun zuerst während des damaligen zweiten Aufenthalts in Rom eine Reihe von Hauptbildern, die großenteils in der Schackgalerie zu München hängen. Man hatte in Berlin schon bestimmt auf diese Bilder gerechnet, wie den Gang nach Emmaus, die altrömische Weinschenke, die Klage des Hirten, die Villa am Meer, und es deshalb geflissentlich unterlassen, gerade

aus jener Entwicklungs-Phase des Künstlers größere Werke anzukaufen. Und in der Tat hatte es auch der Berliner National-Galerie-Direktor Jordan bei dem Grafen Schack erreicht, daß er seine Gemälde-Sammlung testamentarisch dem deutschen Kaiser Wilhelm II. vermachte, aber in der ihm eigenen Hochherzigkeit zog dieser einen Strich durch alle klug angestellten Berechnungen und beließ die weltberühmte Schackgalerie der Stadt München, die sich dem Kaiser dafür zu ewig unauslöschlichem Dank verpflichtet fühlen muß.

Auf die zweite römische folgte für Böcklin nach mehrjährigem Aufenthalt in Basel und München eine nicht unwesentlich verschiedene florentinische Epoche. In Florenz weht eine andere Luft: reiner, klarer, schärfer. Alle Dinge stellen sich dem menschlichen Auge bestimmter dar. Davon blieb der Künstler nicht unberührt. Sein Stil klärte sich, vervollkommnete sich und erhielt in Linie, Form und Farbe, aber auch an tief innerem Gefühls- und Stimmungsgehalt eine denkbar höchste Steigerung. Folgerichtig lehnt im allgemeinen die moderne Kunstgeschichtsschreibung, ihrer ganzen Einstellung zu Böcklin entsprechend, gerade diese Epoche ab und ist geneigt, sie geringer als die zweite einzuschätzen. Uns erscheint das Verhältnis gerade umgekehrt und Böcklin erst damals zu seiner vollen Größe emporgewachsen. Jetzt erst schuf er seine reifsten, seine bedeutendsten, seine klassischen Werke: die Villa im Frühling, die Toteninsel, die Gefilde der Seligen, Triton und Nereïde, Meeresbrandung, Frühlingstag (auch „die drei Lebensalter" genannt), den Prometheus, Odysseus und Kalypso, den Abenteurer, das Spiel der Wellen und das Schweigen im Walde.

Einige von diesen Werken sind in unserem Buche abgebildet. Das Bild „Die Gefilde der Seligen" (Abb. 69), beendet und bezeichnet 1878, ist das früheste. In ein tiefblaues, ganz durchsichtiges Wasser, in dem weiße Schwäne schwimmen, schreitet langsam unter Wellengeplätscher ein eigentümlich gelbbraungrau ge-



Abb. 69 Die Gefilde der Seligen von Arnold Böcklin 1878
Berlin, Nationalgalerie
(Nach Photographie der Photogr. Union, München)



Abb. 70 Ein Frühlingstag (Die drei Lebensalter) von Arnold Böcklin 1879
Berlin, Nationalgalerie
(Mit Genehmigung von F. Bruckmann A.-G., München)

sprenkelter Zentaur hinein mit langem dunkelm Schweif, den Arm in die Hüfte gestützt, das Haupt mit wundervollen Blumen bekränzt. Über seinen Pferderücken hingegossen, ihn am Halse umschlingend, ruht ein rotblondes Weib in der strahlenden Pracht ihres jungen blanken Leibes, die Schenkel durch ein rosa Linnen nur um so verführerischer hindurchscheinend. Neben ihr tauchen aus dem Wellengekräusel mit fast klagenden, Abschied nehmenden Gebärden zwei ebenso blanke Gespielinnen aus dem sich kräuselnden Wasser empor, die eine mit hellgoldblondem, die andere mit dunklem, schilfbekränztem Haar. Hinter der Figurengruppe ein baumbewachsenes Felsgebirge, wovon ein Quell in das blaue Wasser herabrieselt, während die Vertikalen der Schwanenhälse wieder aufgenommen werden von den hohen, schlanken Bäumen, die aus dem sattgrünen, blumenübersäten Berghang im Mittelgrunde des Bildes herauswachsen, wo ein seliges Paar in Blau und Rot lagert. Zwischen den Pappeln hindurch blickt man in einen hellen Hintergrund hinaus mit stark farbig gekleideten Gestalten, die sich in rhythmischem Reigenschritt um einen Marmoraltar bewegen. Über dem Ganzen lacht ein klarblauer Himmel wie über altdeutschen oder altniederländischen Gemälden des 15. Jahrhunderts. Wunderbar ist es, wie der Blick des Beschauers bei der Figurengruppe rechts im Vordergrunde einzusetzen gezwungen ist, über die Schwäne hinweg auf das Paar im Mittelgrunde gleitet und sich dann wieder nach rechts zu den Tanzenden im Hintergrunde wendet. So erschließt sich uns eine unendliche Weite von reicher Mannigfaltigkeit der Gestaltungen.

Für Böcklin eine seltene Fülle von Inhalt, wie von Motiven, Linien, Farben und Lichtwerten. Seine Bilder pflegen sonst mehr auf ein Thema und auf eine durchgehende Farben- und Linienharmonie gestimmt zu sein. Der außergewöhnliche Reichtum erklärt sich aus der Bestellung und aus dem Ehrgeiz, für die neu



Abb. 71 Die Toteninsel von Arnold Böcklin 1880
Städtisches Museum zu Leipzig

entstandene Weihestätte deutscher Kunst in der Hauptstadt des neuerstandenen Deutschen Reiches eine ganz besondere Leistung zu vollbringen. Die Herren Friedensschwärmer und Weltverbrüderer unserer schwächlichen deutschen Gegenwart mögen bitte nicht außer Acht lassen, daß der Sieg unserer Waffen in den 1870er Jahren selbst bis in die Werkstatt eines Schweizer Malers in Florenz befruchtend einwirkte.

Was aber bedeutet das sonderbare Bild? — Den Titel „Die Gefilde der Seligen" hat ja nicht der Künstler gewählt, sondern, freilich mit dessen Einverständnis, der Berliner Museumsdirektor. Gar manche Beschauer, die vom rein Inhaltlichen ausgehen, haben sich den Kopf darüber zerbrochen. Und ein Gargescheiter hat in einer wissenschaftlichen Untersuchung nachgewiesen, daß hier die Walpurgisnacht aus dem 2. Teil des Faust dargestellt wäre. Böcklin soll sich höflich für Übersendung des gelehrten Buches bedankt und hinzugefügt haben, daß er nun auch einmal den Faust lesen wolle. Er hat eben keine Dichterillustrationen geschaffen, sondern, um mit Schwind zu reden, seine Weiber gemalt. Wir aber wollen uns damit begnügen, uns ganz allgemein an dem heiter mythisch mystischen Inhalt des Bildes zu erfreuen, an den feierlichen Linien, an dem klaren Bildaufbau, an den herrlichen jubelnden Farben-Harmonien und wie es dem Künstler so wunderbar gelungen ist, was er selber als Hauptsache bezeichnete, „der Beschauer sollte den Raum fühlen". —

Die Toteninsel ist wohl Böcklins großartigste Erfindung. Er hat diesem Bildgedanken fünf in Aufbau und Farbenstimmung verschiedene Fassungen gegeben: ein deutliches Zeichen, wie der Künstler um seine Kunst gerungen hat. Die Fassung, die der von ihm stark beeinflußte Max Klinger in eine des Meisters wahrhaft würdige Radierung umgegossen, erscheint uns als die vollkommenste. Wir geben hier die Toteninsel nach dem Original im Museum zu Leipzig wieder (Abb. 71). Das Urbild für das Gemälde soll nach Böcklins Sohn Carlo von Ischia herrühren. Nach anderer Meinung von Ponticonissi bei Corfu: Eine von Zypressen flankierte strenge Architektur auf einsamer Felseninsel. Dort fallen aber die Felsen nach beiden Seiten unvergleichlich weniger steil ab. Böcklin gibt fast senkrechte Flanken. Er baute sein Bild in lauter feierlichen Vertikalen aus Zy-



Abb. 72 Der Abenteurer von Arnold Böcklin 1882
Bremen, Kunsthalle
(Nach Photographie der Photogr. Union, München)

pressen und Felsen auf, denen gleich entschiedene, aber vielfach gebrochene wagrechte Linien untertan sind. Ebenso dienen die keck herausblitzenden Lichter wie die schummrigen Mitteltöne nur dazu, die abgrundtiefen Dunkelheiten, die sich nach der Mitte zu immer mehr steigern und in den Zypressen die tiefste Stufe erreichen, um so schauriger wirken zu lassen. Eine weiß verhüllte Gestalt, kerzengerad, wird zur Toteninsel hinübergerudert. So ergreifend der Bildgedanke, er ist in höchste Kunst umgesetzt, so daß der Beschauer nicht etwa erdrückt, vielmehr in eine großartig weihevolle Stimmung versetzt wird.

Der Abenteurer (Abb. 72) vom Jahre 1882 ist im höchsten Sinne als klare und geschlossene Bildvorstellung zu werten. In grandioser Silhouette sind Roß und Reiter entscheidend in die Bildfläche eingegliedert, kühn und schön springt die Linie hinten auf das kleine, in der Weite der Natur einsame Segelschiff über. Ob wohl Rethels Totentanz auf Böcklins Bildaufbau eingewirkt hat? — Furchtlos dem Tode entgegen reitet der schwarzbärtige Abenteurer in blinkender Ritterrüstung mit Schwert und Schild und mit dem gelüpften Helm in der Hand über das Schädel- und Knochenfeld landeinwärts, ohne einen einzigen Blick für das Schiff, das ihn gebracht, das jetzt hinter ihm liegt und bald in der Ferne verschwunden sein wird. Der Anblick eines schwarzbärtigen italienischen Offiziers zu Pferd soll Böcklin zu dem Bilde angeregt haben. Es sind also immer Sinneseindrücke, von denen er ausging und die er dann inhaltlich voll Poesie, formal frei und selbständig aus tiefstem Erleben der Natur heraus zu seinen einzig dastehenden Bildern ausgestaltete. — Das Spiel der Wellen (Abb. 73) vom darauffolgenden Jahre in der Münchener Neuen Pinakothek offenbart uns den romantischen Schöpfer des Abenteurers von einer anderen Seite als klassisch fleischfrohen Sinnenmenschen. Einzig auf den mannigfaltig abgewandelten Gegensatz von Blau und Gelb ist hier die Farbenkomposition aufgebaut, über alle Begriffe die Tiefe des Raumes und die kraftvolle Leiblichkeit der jenseits von Gut und Böse sich fröhlich tummelnden Meerbewohner herausgebracht. Ein grotesker Humor steckt in dem Ganzen und führt uns Böcklins Wahlverwandtschaft mit seinem Schweizer Landsmann Gottfried Keller deutlich vor Augen, mit dem er bald darauf in Zürich zusammentreffen und zusammen zechen sollte. — Beim „Schweigen im Walde“ (Abb. 74) von 1885, dem Jahr der Übersiedlung von Florenz nach Zürich, ist Klassisches und Romantisches, Heiligenlegende und Naturpoesie in Eins verwoben. Auch Gottfried Keller hat Legenden gedichtet, auf seine Weise. Die Jungfrau auf dem Einhorn erweckt in uns schlummernde Erinnerungen an

die mittelalterliche Heiligenlegende, zugleich an das deutsche Märchen. Alles aber ist frei und selbständig in die ganz persönliche Böcklinsche Kunst umgesetzt. Wunderbar geheimnisvoll stiehlt sich das Licht zwischen den grauen, moosgrün umsponnenen Buchen durch schmale Spalten auf die jungfräuliche Reiterin und das braungelb gefleckte und gescheckte Einhorn mit dem merkwürdig eindringlichen Blick, das weiten wuchtenden Schrittes über das grüne Moos mit den roten Fliegenschwämmen einherstapft. Die Wucht des Schreitens und die überirdische Größe der phantastischen Erscheinung tritt durch die unmittelbar über dem hellen spitzigen Horn wagrecht abgeschnittenen dunkeln Baumstämme um so wirksamer hervor. — Unser Titelbild „Vita somnium breve“ erklärt sich von selbst als eine Allegorie auf die drei Lebensalter, „vom Mädchen reißt sich stolz der Knabe“. Man kann sich danach wenigstens eine allgemeine Vorstellung von Böcklins Kolorit bilden. Das Gemälde ist auf die drei Grundfarben: Rot, Grün und Blau aufgebaut, die in ungebrochener Reinheit wie bei den Meistern des 15. Jahrhunderts erstrahlen. Dazwischen ist vielerlei Gelb bis zum Braun eingegliedert. Es bleibt sehr zu bedauern, daß die Farbentafel die im Original wundervolle Durchsichtigkeit des Bächleins nicht erkennen läßt, dessen Wasser in der Nachbildung fälschlich wie eitel Braun aussieht. Dieses Bild „Vita somnium breve“ gehört erst der Züricher Zeit an. Es ist von 1888. Eine wehe Süße, ja eine leise Wehmut ist darüber gebreitet. Böcklin hatte damals bereits das 60. Lebensjahr überschritten.

Selbst der begeistertste Verehrer des Künstlers muß sich leider der Einsicht beugen, daß es Böcklin, der 73 Jahre alt geworden ist, mithin 23 älter als Feuer-



Abb. 73 Das Spiel der Wellen von Arnold Böcklin 1883
München, Neue Pinakothek
(Nach einer Hanfstaenglschen Gravüre)

bach, im Gegensatz zu diesem nicht beschieden war, bis an sein Lebensende mit unverminderter Kraft zu schaffen. Schon während des Züricher Aufenthaltes 1885/92 traf ihn ein Schlaganfall. Bei dem Triptychon der Mariensage vom Jahre 1890 in der Berliner Nationalgalerie macht sich ein Nachlassen der künstlerischen Kräfte entschieden bemerkbar. Und wenn ihm auch später noch der eine oder andere gute Wurf geglückt ist, wie das rührend stimmungsvolle und dabei auffallende Freilichtbild „In der Gartenlaube“ vom Jahre darauf: ein bejahrtes Paar, Hand in Hand, in einer sonnenlicht-durchfluteten Laube im Tulpengarten ruhend, der Greis schlummernd —, so läßt sich doch nicht leugnen, daß die Werke der 90er Jahre den Vergleich mit den früheren nicht auszuhalten vermögen. Niemals aber hat Böcklins starker Geist aufgehört, sich irgendwie in seinen Werken persönlich auszuwirken.

So selbständig er letzten Grundes war und so sehr er dem geistigen Deutschland seiner Zeit als Führer zu neuen künstlerischen Genüssen voranschritt, so hing er mit seiner malerischen Auffassung dennoch insofern mit der Vergangenheit zusammen, als sich seine fröhliche, kräftige und kühne Farbengebung zu der zart nuancierten der sonstigen Moderne verhält wie zu der farbig nur leicht und zart nuancierten Kleidung des modernen Stubenmenschen die Farbenfreude und Farbenpracht im Gewandstil früherer Zeiten, die sich auf das 19. Jahrhundert charakteristischerweise nur in der Friedensuniform, im roten Rock des Jagdreiters und in ländlichen Volkstrachten erhalten hatte, also überall da, wo sich die Gewandfarbe gegenüber der Leuchtkraft, Sattheit und Intensität der Gesamtfarbenstimmung in der Natur behaupten mußte. Ferner dürfte Böcklin die Anregung zu seinem höchst persönlichen Kolorit nicht in beliebiger Flach- und Binnenlandschaft, sondern im Schweizer Hochgebirge, am Ligurischen Meer und am Golf von Neapel empfangen haben und er erwies sich insofern dem naturalistischen und demokratischen Gesamtempfinden der Moderne gegenüber als Herrennatur und Idealist. Gerade sein Kolorit wurde anfangs so heftig angegriffen, weil es so neu war und so eigenartig und sich von allem Gleichzeitigen so scharf unterschied. Gerade sein Kolorit wird gegenwärtig wieder so leidenschaftlich angegriffen, weil es so bunt, so grell, so laut, so schreiend sei! Gerade sein Kolorit aber ist bewundernswert, weil es so frisch und freudig ist, so kühn, so eigenartig, so gewaltig und von so unendlich reicher und mannigfaltiger Schönheit. Das Wichtigste aber ist, daß Böcklin, wie wohl kein anderer Maler vor, mit und nach ihm, die seelische Wirkung der Farben gründlich erforscht und wunderbar ausgewertet hat. Es ist dies nichts von Grund auf Neues. Seit es eine Kunst der Malerei gibt, wird auf dieses Ziel — zumeist unbewußt — hingearbeitet, sind in diesem Sinne Wirkungen erreicht worden. Den sinnfälligsten Beweis bilden der rote Königsmantel Gott-Vaters, z. B. am Genter Altar, das vorherrschende sanfte und süße Blau im Gewand der Maria bei allen Malerschulen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts, das frische fröhliche Grün der Landschaftsmalerei bei den van Eyck und ihren Nachfolgern, die eindringliche Farbensprache eines Matthias Grünewald. Aber erst im 19. Jahrhundert wurde die „sinnlich-sittliche Wirkung der Farbe“ klar erkannt. Was Goethe in seinem „Versuch einer Farbenlehre“ geschrieben, worüber Maler wie Runge und in seinen berühmten „Lebenserinnerungen“ unser Ludwig Richter Betrachtungen angestellt, das hat Böcklin, mit einer unvergleichlichen Schöpferkraft begabt, in die Tat umgesetzt. Er hat sich klar darüber ausgesprochen, wie jede Farbenstimmung ihren Charakter habe. So wirke Schwarz, Grün und Weiß sehr ernst, Rot, Gelb und Blau heiter. Das Bild „Daphnis und Amaryllis“ der Münchener Schackgalerie, wo viel Dunkelgrün und Rosa vorwaltet, würde einen zu ernsten Eindruck machen, wenn er nicht vorn den roten Krug und die bunten Früchte angebracht hätte. Alle lebhaften Farben haben



Abb. 74 Das Schweigen im Walde von Arnold Böcklin 1885
im Besitz von O. Wesendonck in Berlin
(Nach Photographie der Photogr. Union, München)
(Zu Seite 102)

etwas Heiteres, die dämmrigen Farben oder auch starke Gegensätze etwas Melancholisches. Alle schwachen Unterschiede, nicht aufgelöste Harmonien stimmen traurig usw. Für den Hintergrund des Stuttgarter Nachtbildes: Villa am Meer hat Böcklin nicht etwa, wie ein beliebiger Helldunkelmaler, Braun, sondern Blau gewählt. Vom rein malerischen Standpunkt, bloß um die Dunkelheit auszudrücken, wäre es gleich gewesen. Braun aber ist eine sogenannte warme, Blau eine kalte Farbe. Und die kalten Farben, insbesondere Blau, wirken ernst und traurig. Wenn nun Böcklin Blau wählte, tat er es um der seelischen Wirkung der Farbe willen. Man darf sich freilich den Vorgang nicht so vorstellen, wie wenn Böcklins Schaffen auf ausgeklügelter Berechnung beruht hätte, vielmehr malte er als der genial schöpferische Künstler, der er war, durchaus gefühlsmäßig. Nach vollzogenem Schöpfungsvorgang aber dachte, rechnete und maß er nach. Er zog sich gleichsam selbst zur Verantwortung für sein Handeln. Und diese nachträgliche Forschungstätigkeit kam dann wieder seinen neu erstehenden Werken, wie von selbst, zugute[62]). So pflegte Böcklin, dieser phantasie- und empfindungsvolle Künstler, Farbenton und Farbenfläche mit dem sichersten Takt und mit der feinsten Empfindung auf seinen Bildern gegeneinander abzuwägen und die größtmögliche Wirkung zu erzielen. Selbst Name und Jahreszahl wurden an ihrem Ort und in ihrer Weise zur koloristischen und kompositionellen Gesamtwirkung weise mit einbezogen! — Ebenso stellte Böcklin sein Leben lang technische Versuche an, ferner durchstöberte er unter Beistand seines Freundes, des großen Kunstgelehrten Adolf Bayersdorfer, altitalienische Malbücher, malte in Öl wie in Tempera und verquickte gelegentlich beide Verfahren miteinander. Von allen Malern des 19. Jahrhunderts ist wohl keiner in so hohem Maße „Handwerker" gewesen wie gerade der Phantasiekünstler Böcklin. Während sich die Anderen ihre Farben fix und fertig in Tuben im Laden kauften, rieb sich Böcklin selbst seine Farben an und bereitete sich seine Bindemittel selbst zu. Daher haben sich seine Bilder auch bis auf den heutigen Tag, im Gegensatz etwa zu denen der Menzel, Makart, Stuck glänzend erhalten. Die gelegentlich, z. B. bei der „Hochzeitsreise" in Berlin, zu beobachtende spinnennetzartige Sprungbildung soll ja höchst raffinierte künstlerische Absicht sein[63]).



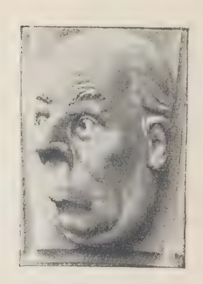


Abb. 75 Sandsteinmasken an der Gartenfassade der Basler Kunsthalle von Arnold Böcklin
Anfang der 1870er Jahre
(Mit Genehmigung der Photographischen Union, München)

Während andere Maler bewußt mit dem Nachdunkeln ihrer Bilder rechneten, kam es Böcklin, wie den Meistern des Quattrocento, gerade im Gegenteil auf die ursprüngliche Reinheit, Klarheit und Sattheit der Farbe an. Auffallender oder vielmehr bezeichnender Weise hat der Künstler niemals zur Radiernadel, gelegentlich aber zu dem Meißel des Bildhauers gegriffen. Einmal mit großem Glück, als er während des Aufenthaltes in seiner Geburtsstadt Basel 1866/71 sechs Sandsteinmasken für die Gartenfassade der dortigen Kunsthalle schuf. Sie verraten denselben grotesken Humor, wie etwa die Seeungeheuer auf seinen Bildern, nur noch stärker aufgetragen, und sind von einer äußerst eindringlichen, unbedingt zwingenden Wirkung. Diese dumm, verblüfft, höhnisch, lüstern grinsenden Scheusäler sind nichts anderes als nur zu wahre Karikaturen des gewöhnlichen Schaupöbels vor neuer großer fremdartiger Kunst. Mit solchen Gesichtsverzerrungen mögen sich wohl zuerst die meisten Menschen Böcklins Gemälde angesehen haben und sehen sie sich bisweilen auch heute noch an.

Über des Künstlers Berechnen und Versuchen sind wir durch seinen Schüler *Rudolf Schick* genau unterrichtet, der, ein Eckermann Böcklins, in „Tagebuchaufzeichnungen“ [64]) in den Jahren 1866, 68 und 69 getreulich festlegte, was er dem Munde des Meisters ablauschen konnte. Freier hat sich der Kunstgelehrte Gustav Flörke [64]) seinem großen Freunde gegenüber verhalten. Unendlich ist die Fülle der Veröffentlichungen über Böcklin. — Fast ein jeder Kunstschriftsteller fühlte den Drang, sich gerade mit ihm auseinanderzusetzen. Überhaupt war der Einfluß, den der Künstler nach allen Seiten hin ausübte, schier unermeßlich. Allerdings ist er kein Werkstattmeister im Sinne eines Couture oder gar eines Piloty gewesen. Ein Mann, der den Kopf so voll von Gedanken hat und dessen Auge so empfänglich für neue Eindrücke ist, eignet sich nicht zum Schulmeister. — Der Weimarer Kunstakademieprofessor hat sich bald genug aus dem Staube gemacht und nach Rom geflüchtet. Von eigentlichen Schülern sind hauptsächlich seine Landsleute *Hans Sandreuter* (1850—1901) und *Albert Welti* (1862—1912) zu nennen. Entscheidende Einwirkung hat manch junger Künstler, wie z. B. *M. Kuschel* oder in einem wesentlich anderen Sinne der Münchener Landschafter *Hermann Urban* von ihm erfahren. Unter mitbestimmendem Einfluß Urbans entwickelte sich der Deutschböhme *Wenzel Wirkner*, der sich früher im Anschluß an Heinrich Lossow (vgl. Teil I, S. 280) als gewissenhafter Aktmaler bewährt hatte, zum feinfühligen Landschafter. *Benno Becker* gab, wohl auch von Böcklin nicht unbeeinflußt, die italienische Landschaft einfach, groß und farbenfreudig wieder. Nachgeäfft wurde Böcklin unendlich oft von all den schwachen Geistern, die durch Wiederholung des Ausdrucks, den ein Starker für seine Anschauung gefunden, nun selbst zu

großen Künstlern zu werden vermeinen. So waren auf allen Kunstausstellungen im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts Böckliniaden mehr oder weniger, meist aber weniger gelungener Art in Hülle und Fülle zu sehen. Doch für seiner blinden Nachbeter Sünden ist der Meister nicht verantwortlich zu machen. Solchen krankhaften Auswüchsen eines übertriebenen Böcklin-Kultus steht der gesunde, Gesundheit, Freude und Frohsinn erzeugende Einfluß gegenüber, den der Künstler nicht nur auf die Kunst, sondern auf die gesamte deutsche Geisteskultur des scheidenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts ausgeübt hat. Fürwahr, Arnold Böcklin leuchtete um die Jahrhundertwende den Völkern deutscher Zunge als Führer zur Kunst, zur Schönheit, zu edlem Lebensgenuß und zu einer freien, großen und im letzten Grunde deutschen Weltauffassung voran.

Mit Arnold Böcklin und Anselm Feuerbach pflegt man *Hans von Marées* (1837—87)[65]) in einer Gruppe zusammenzufassen und sie als „Deutschrömer" zu bezeichnen, weil alle drei die uralte Sehnsucht des deutschen, des germanischen Menschen nach dem Süden zu tiefst empfunden, nach Form, Schönheit, Freiheit des geistigen Lebens, nach Ergänzung ihres nordischen Wesens gestrebt haben. Alle drei hoch über den Durchschnitt hinaus ragend, Idealisten vom Scheitel bis zur Zehe, Feinde des modernen Naturalismus und gar des Impressionismus. Im übrigen aber grundverschiedene Kunstcharaktere. Feuerbach verkörpert das romantische Verlangen nach der Vergangenheit klassischer Kunst. Deshalb fand er im Rahmen unseres Buches auch bereits im I. Teil, der von der historischen Stilkunst handelt, seinen Platz. Er sehnte sich von ganzer Seele danach, ein neu erstandener Veronese oder gar Bellini zu werden. Böcklin war allerkräftigste Gegenwart. Hans von Marées wies auf die Zukunft und fand erst bei dem Künstlergeschlecht, das auf ihn folgen sollte, rechtes Verständnis. Er ist der jüngste von den dreien, 10 Jahre jünger als Böcklin, und dementsprechend auch ungleich moderner. Gegenüber der runden, in sich vollkommen geschlossenen und ausgeglichenen Persönlichkeit Böcklins, gegenüber diesem Manne aus einem Guß war Hans von Marées eine problematische Natur voller Rätsel, voller Wandlungen, schwerlebig und schwer verständlich, gelegentlich blitzt hinreißende Schönheit in seinen Werken auf, überwältigt urgewaltige Kraft, dann zerfließt wieder alles in Verschwommenheit, in Unvermögen, in vergebliche Mühe, in fruchtloses Ringen. Die sonderbarste und rätselhafteste Persönlichkeit der an sonderbaren und rätselhaften Persönlichkeiten fürwahr überreichen deutschen Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts.

Marées wurde in Elberfeld geboren, im deutschen Westen, im Rheinland, wie — in weiterem Sinne genommen — auch Feuerbach und Böcklin, wie Cornelius und Rethel. Er entstammte einer uralten, adeligen Familie, die schon im Jahre 1080 nachweisbar sein soll, er war der Sohn eines hohen preußischen Staatsbeamten, welcher Jurist, Politiker und Dichter in einer Person war, und einer geistreichen Jüdin, und diese Blutmischung sollte für ihn und seine Kunst sicher bedeutungsvoll, vielleicht verhängnisvoll werden. Marées hat bei Steffeck in Berlin und bei Piloty in München seiner handwerklichen Ausbildung obgelegen und vielfigurige Pferde- und Schlachtenbilder von lebendigster Bewegung in gediegener Mache auszuführen gelernt, wie uns seinerzeit die Berliner Jahrhundertausstellung von 1906 zu unser aller Erstaunen gelehrt hat. Wäre er bei dieser ersten sicheren, aber unselbständigen Manier geblieben, so hätte er der Liebling des Publikums werden können. Aber sein ernster und tiefer Geist begnügte sich damit nicht. Das Bild „Rastende Kürassiere" kennzeichnet den Übergang zu Marées' späterer, zu der für ihn eigentlich erst charakteristischen Kunst (Abb. 76). Schon ist es nicht mehr das Was, sondern das Wie, das den Künstler vor allem interessiert, wie z. B. die Pferde — das eine in kühnster Verkürzung! — in den

Raum und in die Luft gestellt sind, wie sie Schatten werfen, wie die reich und schön silhouettierte Baumgruppe sich vom Himmel absetzt, der seinerseits in mannigfaltiger Tonabstufung gehalten ist. Und nun vergrub sich dieser von der reinsten Begeisterung für die Kunst erfüllte edle Mann zu einer Zeit, in der die Maler Romane lasen und Geschichte studierten, um einen für die breite Allgemeinheit schmackhaften Gegenstand aufzufinden, in seiner Werkstatt und mühte sich wie einst Cornelius mit dem geschichtslosen, weder zeitlich noch örtlich bedingten Menschen ab. Während aber Cornelius den Kulturmenschen mit seinen Gedanken und Empfindungen darzustellen getrachtet hatte, gab Marées den Menschen ohne irgendwelchen seelischen, geistigen, menschlichen Anteil lediglich als Gegenstand für bildkünstlerische Aufgaben wieder. Hans von Marées rang ohne Unterlaß mit seiner Kunst, suchte in ihre tiefsten Geheimnisse einzudringen und gleichsam ihren innersten Kern herauszuschälen. Scheinbar ein Eklektiker, ließ er sich von den Großmeistern der Koloristik beeinflussen, kopierte er Palma Vecchio, Tizian, Raffael und (nach einer alten Kopie) Velasquez, nahm er von Rubens Kompositionsmotive herüber und machte er schließlich bei der Antike Halt. Allein er verließ sich weder auf diese noch auf jene Manier, vielmehr suchte er überall in den verschiedensten Hüllen von Zeit-, Volks- und Individualgeschmack das Wesentliche und eigentlich Künstlerische herauszufinden und für sich nutzbar zu machen. Von Pferde- und Soldatenbildern mit starker Betonung des Gegenständlichen ging er zu allgemein allegorischen Darstellungen aus dem antiken und christlichen Mythos, ja unter gänzlichem Verzicht auf alle gegenständliche Poesie zur rein bildkünstlerischen Darstellung von Mann und Weib, von Kind und Erwachsenen, von Akt und Gewandfigur, von Mensch und Tier in denkbar einfachst und großartigst stilisierter Landschaft über (Abb. 80). Daneben zieht sich wie ein roter Faden das Bildnis durch sein gesamtes Schaffen. Marées ermüdete nie, sich selbst und seine Freunde immer und immer wieder zu malen, aber auch als Porträtist ging er allen billigen Effekten entschieden aus dem Wege und ließ sich nur von streng künstlerischen Absichten leiten. Von schlicht naturalistischer Wiedergabe rang er sich von Stufe zu Stufe bis zu ausgesprochenem Stil empor, indem er nach einer Periode (beinahe altholländischer) Tonmalerei, in der ihm gerade vorzügliche Bildnisse gelangen, eben unter wesentlich mitbestimmendem Einfluß der Antike dazu gelangte, die Erscheinungen nach ihren Ton- und Farbwerten, zugleich aber auch als plastische, dreidimensionale Körper in und mit dem dreidimensionalen Raum auf der zweidimensionalen Bildfläche wiederzugeben. Aus dem eminent plastischen Gehalt seiner Gemälde erklärt sich sein ausschlaggebender Einfluß auf einige der größten deutschen Bildhauer der nächsten Generation, wie Volkmann und besonders Hildebrand. Indessen wäre es falsch, in Marées einen verkappten Bildhauer zu sehen, denn er war für den malerischen Eindruck der Erscheinungen genau so empfänglich. Was er anstrebte, war eben Totalität in der Wiedergabe des Weltbildes. Der größten, monumental veranlagten deutschen Maler des 19. Jahrhunderts uralte Sehnsucht, die auf den verschiedenen Entwicklungsstufen Cornelius, Rethel, Feuerbach, ein jeder in seiner Art, gehegt hatte: einen Wandmalereistil höchster Art ins Leben zu rufen, erfüllte auch Hans von Marées. Seine Bestrebung und seine Entwicklung könnten vielleicht Veranlassung geben, zwischen Wandgemälde und Staffeleibild grundsätzlich unterscheiden zu lernen. — Ferner, wenn jeder bedeutendere und namentlich jeder bedeutendere deutsche Künstler ein Stück Grübler und Forscher ist, namentlich aber den Drang in sich fühlt, sich über seine Kunst und besonders über sein eigenes Verhältnis zur Kunst klar zu werden, so war diese Eigenschaft in Marées außergewöhnlich stark entwickelt. Vielleicht zu stark. Jedenfalls hat sie ihn am frischen und fröhlichen Schaffen ge-



Abb. 76 Rastende Kürassiere von Hans von Marées Berlin, Nationalgalerie 1861/62
(Aus Bruckmanns „Ein Jahrhundert deutscher Kunst“)

hindert. „Ich singe wie der Vogel singt, der in den Zweigen wohnet“, hätte Marées nie und nimmer von sich sagen können. Er hat nie darauflos gesungen, wie ihm der Schnabel gewachsen war. Beweis, daß er selbst bei hoch entwickeltem Bewußtsein vom Wert seines Wesens mit seinen einzelnen Leistungen niemals zufrieden war, vielmehr seine Bilder immer und immer wieder überging und übermalte, wodurch sie aber fürwahr nicht besser wurden. Wie sein ganzes Leben, so ist auch fast jedes einzelne seiner Gemälde verquält. Nur in einigen wenigen Bildnissen und anderen Gemälden ist es ihm gelungen, vollendete Leistungen zu erzielen.

Die „Rastenden Kürassiere“ waren in München entstanden, wo Marées von 1856—64 mit Unterbrechungen lebte und selbständig arbeitete. In das Ende dieser

Epoche fällt das prachtvolle Dianabild von 1863 der Münchener Staatsgalerie, das wir hier in einer Farbentafel bringen. Es ist linear und farbig gleich ausgezeichnet. Die Figuren: die menschlichen Leiber, die Hunde und das Pferd reihen sich in edlem Linienfluß, in reich bewegter Silhouette harmonisch aneinander. Aus dem rings umschließenden dunkeln Grün blitzt annähernd in der Mitte der blanke Leib der Diana helleuchtend heraus mit dem weißen Tuch und dem köstlichen Gewandblau, das im Hmmelsblau immer wieder anklingt, wie das Gelb des Frauenleibes in anderem Gelb und Braun und Purpurrot wieder aufgenommen wird und diese warmen Töne in wirkungsvollem Gegensatz zu den kalten des Himmels und des Gewandstücks stehen. Aus demselben Jahr 1863 und in derselben Sammlung das strahlend freudige, vortreffliche und durch den Gegensatz des hell beleuchteten blonden Marées zu dem brünetten, dunkel beschatteten und bebrillten Lenbach äußerst wirkungsvolle Doppelbildnis (Abb. 77), aus dem wirkliches Leben atmet, das in voller Augenblicklichkeit erfaßt ist. Im Sommer 1864 ging Marées nach Rom, um dort und in Florenz für den Grafen Schack je nach Belieben zu malen oder zu kopieren. Da er, wohl unter dem überwältigenden ersten Einfluß Italiens und der italienischen Kunst, zu beidem nicht recht kam, zerschlug sich das Verhältnis zwischen Künstler und Kunstbesteller. Doch nun trat ein anderer Mäzen in sein Leben ein, Konrad Fiedler, ein eigenartiger Kunstfreund, Kunstsammler und Kunstschriftsteller, dessen gehaltreiche Schriften sich unter Kennern großer Wertschätzung erfreuen, der zum Herold der Kunst Marées' und der ihr zugrunde liegenden Tendenzen werden sollte. In seiner Begleitung konnte Marées 1869 eine Studienreise nach Spanien und Frankreich unternehmen. Jetzt wandelte sich seine Kunst von neuem. Das höchst merkwürdige Bild des Kämmerers aus dem Morgenland, der auf seinem mit zwei Rossen bespannten Streitwagen von dem Apostel Philippus bekehrt wird, ist dafür sehr bezeichnend (Berlin, Nationalgalerie). In der Farbe und in der Lichtführung wie im frischen flotten Pinselstrich ein künstlerischer Leckerbissen, fast wie die Münchener Diana: ein glühendes Rot, mit einem blasseren, einem Himbeer- oder Tintoretto-Rot vor blauem Himmel mit weißen Wolken. Das Licht durchblitzt und durchdringt das ganze Bild. Allein die Figuren sind nicht mehr in reiner Silhouettierung gegeben, sondern in die Tiefe des Bildes hinein gebaut, diese räumliche Tiefe aber noch ebenso wenig klar herausgearbeitet wie die plastische Gliederung und Gestaltung der Figuren, der Männer wie der Rosse.

Der Krieg von 1870/71 zwang den Künstler nach Deutschland, nach Berlin zurück. Der deutsche Sieg kam auch dem Durchbruch seines Genies zustatten, wie überhaupt ein gut Teil der besten deutschen Bilder des 19. Jahrhunderts gerade in den 70er Jahren gemalt wurden. Geheimrat Dr. Dohrn hatte eine zoologische Station in Neapel errichtet, und Hans von Marées ward dazu ausersehen, sie mit Wandbildern in Fresko-Malerei auszuschmücken, deren Kosten wiederum Konrad Fiedler trug. Damit ging endlich einmal ein deutscher Künstlertraum voll in Erfüllung, wie ihn nicht nur Marées, sondern allezeit die besten deutschen Künstler des 19. Jahrhunderts gehegt hatten. Mit unglaublicher Schnelligkeit, in dem einen Jahr 1873 entwarf und schuf und vollendete Marées die ganze Bilderreihe und erklomm damit die höchste Höhe seines Künstlertums, die er unseres Erachtens nicht übersteigen, ja nicht einmal behaupten sollte. Was ihm im Kämmererbild noch mißlungen, hier war es geglückt: zuckendes Leben, kräftigste Bewegung plastisch im dreidimensionalen Raum klar und überzeugend zu entwickeln. Auch wem es nicht beschieden, Neapel und daselbst die Maréesschen Fresken in Wirklichkeit zu sehen, kann sich nach den Studien in der Berliner Nationalgalerie eine gute Vorstellung davon bilden und sich daran mit allen Sinnen erlaben. Macht schon die Figur des Orangenpflückers einen bedeutenden Eindruck,



Abb. 77 Doppelbildnis Marées' und Lenbachs von Hans von Marées München, Staatsgalerie 1863

so wirken die mit Recht so sehr berühmten „Ruderer“ geradezu überwältigend (Abb. 78). Damit hatte sich die Kunst dieses Künstlers zu ihrer höchsten Höhe empor gewandelt. Sie sollte aber noch eine weitere Wandlung durchmachen. Nach kurzem Aufenthalt in Florenz 1874/75 siedelte sich Marées in Rom an, wo er auch — 1887 — gestorben ist, ohne das 50. Lebensjahr vollendet zu haben. Die letzte römische Epoche bezeichnen jene höchst eigenartigen Triptychen im Stile der alten Kirchenmalerei, etwa eines Giovanni Bellini, dreigeteilte Gemälde, die in Form und Farbe, in Horizontalen, Vertikalen und Diagonalen, in warmen, kalten und Mitteltönen von den Rändern aus sich in rhythmischem Wechsel nach der Mitte steigern und dort gipfeln (Abb. 79). Die Figuren verlieren nicht nur alle Modernität, alle Selbständigkeit naturalistischer Ausgestaltung, sondern auch der plastischen Eigenbedeutung, was sie doch alles in Neapel in so hohem Maße besessen hatten, und gehen ganz in der Ökonomie des zu erschaffenden Raumes wie der zu gliedernden und zu schmückenden Bildtafel auf. Vom Standpunkt des strengen und reinen Stiles, des Wandgemäldestiles ist hier, wo Marées doch nur in Öl auf Leinwand und nicht wie in Neapel wirklich in Fresko malte, ein ganz entschiedener Fortschritt erreicht. Ist er aber nicht zu teuer erkauft?! — Die Fülle des Lebens und fast der letzte Rest von Unmittelbarkeit scheint verloren gegangen und an deren Stelle eine geradezu quälende und beängstigende Abstraktion getreten zu sein. Dazu ein ständiges Abkratzen und immer wieder erneutes Übermalen der Farben! Freilich darf nicht geleugnet werden, daß Marées, so sehr er aufs Ganze



Abb. 78 Lebensgroße Studie zu den vier Ruderern von Hans von Marées Berlin, Nationalgalerie 1873
(Zu Seite 111)

ging und im Ganzen aufgehen wollte, gelegentlich reizvolle Einzelheiten in Motiven, Linien und Farben geschaffen, so ist es ihm bei der ersten Fassung des Paris-Urteils (rechtes Flügelbild), Berlin, einmal geglückt, den Reiz eines Frauenkörpers in Form und Bewegung zu erfassen, ein anmutiges Gesicht zu malen, in dem roten Gewand und dem grünen Mantel mit den glitzernden Lichtstreifen eine pikante Farbenwirkung zu erzielen, wie auch die Nebenfiguren in der Augenblicklichkeit der Bewegung und der Plastik der Form wohl geraten sind (Abb. 79).

Insgesamt hat Marées in Bildern, wie der Münchener Diana, koloristisch sein Bestes gegeben, in den Neapler Fresken den Höhepunkt plastisch räumlicher Körperdarstellung erreicht, während er in der letzten, der römischen Epoche auf alle diese Vorteile zugunsten eben eines reinen strengen und großartigen Bildaufbaues verzichtet hat. — Wenigstens im ausgeführten Gemälde. Was Marées in Zeichnungen, ersten Entwürfen u. dgl. an Unmittelbarkeit, Frische und Kraft bis zum Jahre seines Todes (1887) vermochte, beweist neben vielen anderen derartigen Blättern z. B. die Amazonenschlacht (Abb. 81).

Das Schicksal der Kunst des 19. Jahrhunderts und besonders der deutschen Malerei: das unglückliche Verhältnis zwischen dem Künstler und seiner Zeit, hat Marées in besonders hohem Maße getroffen. Während Andere dem Götzen Publikum gar zu bereitwillig opferten, kam Marées der nun einmal aus Laien zusammengesetzten überwiegenden Mehrzahl des Volkes und ihren berechtigten Wünschen in gegenständlicher Hinsicht auch nicht einen Schritt weit entgegen. Zu allen Zeiten, im Altertum wie im Mittelalter und in der Epoche der Renais-



Die badende Diana von Hans von Marées

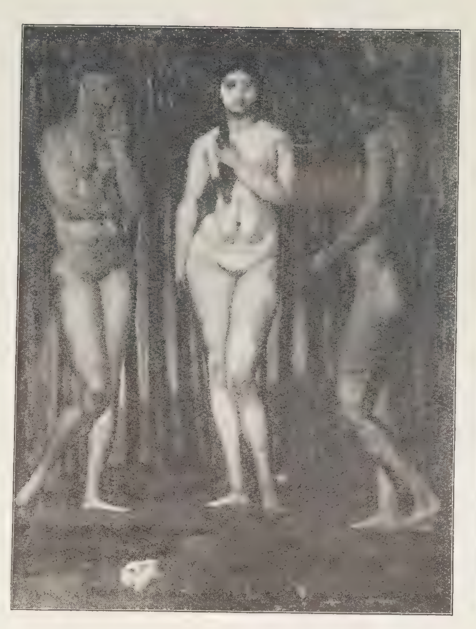
München, Staatsgalerie

Paul Neff Verlag (Max Schreiber), Eßlingen a. N.

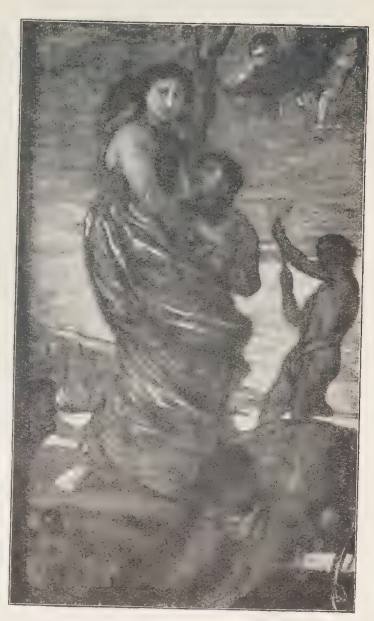




Paris und Hermes



Die drei Göttinnen



Entführung der Helena

Abb. 79 Triptychon von Hans von Marées Berlin, Nationalgalerie 1880/81



Abb. 80 Studie in Öl von Hans von Marées München, Staatsgalerie 1881/83

sance haben die bildenden Künstler ihre Kunst an Stoffen geübt, die dem Beschauer vertraut und teuer waren. Erst dem 19. Jahrhundert blieb der Wahlspruch „l'art pour l'art", die Kunst für die Künstler, vorbehalten. Unter den Deutschen aber hat Marées als erster diesen Wahlspruch zu dem seinigen gemacht. Das ist sein Verhängnis gewesen und über seinen Tod hinaus geblieben. Dazu kam, daß seine Bilder nicht in großen, weltbekannten und vielbesuchten Galerien hingen, sondern in Neapel und in Schleisheim (bei München) ein stilles, verschwiegenes



Abb. 81 Amazonenschlacht von Hans von Marées 1887 Rötelzeichnung

Dasein führten. Nach Schleisheim hatte sie Konrad Fiedler gestiftet. Von dorther wurden sie in den letzten Jahren in die Staatsgalerie nach München überführt, wodurch das Interesse für Marées immer weitere Kreise zog. Zweiundzwanzig Jahre mußten aber nach seinem Tode erst vergehen, bis er eine eigentliche Auferstehung feiern konnte. Wenn Marées mit dem Beginn des neuen Jahrhunderts in so hohem Maße die Aufmerksamkeit der Kunstkreise auf sich zog, so dürfte dies nicht bloß den Bemühungen seiner Freunde zuzuschreiben sein und noch weniger auf bloßem Zufall beruhen, vielmehr war eben die Zeit für ihn reif geworden. Nachdem alle Möglichkeiten des Naturalismus und Impressionismus erschöpft waren und eine allgemeine Sehnsucht nach Stil erwacht war, erschien Hans von Marées (ähnlich wie Feuerbach) unter denen, die ihrem Volk als Führer zum Stil voranleuchten.

Marées' Hauptbedeutung liegt u. E. in dem Einfluß, den er durch Beispiel und Lehre auf Andere, ganz besonders auf den großen deutschen Bildhauer Adolf Hildebrand ausgeübt hat, dessen berühmte Abhandlung „Das Problem der Form" im letzten Grunde wohl auch auf die Anregungen zurückgehen dürfte, die er bei seinem Lehrmeister Hans von Marées empfing. Dank den Bemühungen Hildebrands sowie namentlich des Kunstschriftstellers Julius Meier-Graefe, der dem Künstler ein dreibändiges Monumentalwerk gewidmet und sich um die Gesamtausstellung seiner Werke in Berlin und in München im ersten Dezennium unseres Jahrhunderts

verdient gemacht hat, wurde Hans von Marées in Kunstkreisen sehr hoch geschätzt, vielleicht so hoch wie kein anderer deutscher Künstler des gesamten 19. Jahrhunderts. Allein die Entdeckerfreude läßt gar zu leicht die Bedeutung der Entdeckung überschätzen. Man hat es in den letzten Jahrzehnten zu oft erlebt, daß immer Einer und alle paar Jahre ein Anderer als der Allergrößte ausgerufen wurde, um nicht diesem ganzen Treiben etwas skeptisch gegenüberzustehen. Die Zeit wird auch die schwerlich zu bestreitende Überschätzung Marées' wieder auf das richtige Maß zurückführen. Mit richtigem Maß gemessen, wird aber immer noch ein hohes Künstlertum übrigbleiben. Einstweilen unterscheidet man vielleicht doch zu wenig zwischen dem großen und edlen Willen und dem, vielfachen Hemmungen unterworfenen Vollbringen jenes Mannes. Marées' Kunst ist Kunst für Künstler und Kenner. Dem Laien wird es allemal schwer fallen, sich gerade in seine herbe Art hineinzusehen. Sicherlich hat es ihm selbst zu sehr an dem schöpferischen Glücksgefühl gefehlt, als daß seine Schöpfungen einen unmittelbar beglückenden Eindruck auf den unbefangenen Beschauer hervorzubringen vermöchten.

Marées' Kunst wurde nach den Neapler Fresken immer absichtlicher und abstrakter. Es fehlt die innige — fast möchte man sagen: die kindliche Künstlerfreude am Gegenständlichen und an dessen stofflicher Wiedergabe. Das Gerüst des Bildgefüges tritt zu nackt hervor. Es fehlt das holde Spiel der Umkleidung mit tief empfundenen Naturmotiven, es fehlt der Anreiz thematischen Inhalts, der unsere Einbildungskraft beschäftigt. Auch Böcklin war ein Kompositionskünstler ersten Ranges in linearer wie in koloristischer Hinsicht, daneben aber auch ein ganz großartiger Fabulierer und zugleich ein Maler voll Liebe zur Natur in ihrer Gesamtheit wie in allen ihren Einzelheiten, vor allem aber ein treffsicherer Könner und ein Schöpfer von nie versiegender Schaffenskraft. Gegenwärtig neigt man in Kunstkreisen dazu, den moderneren und den Strebungen unserer Zeit mehr entsprechenden Hans von Marées weit über Böcklin zu stellen. Ob aber die Geschichte, sobald einmal der notwendige zeitliche Abstand vorhanden sein wird, nicht das umgekehrte Urteil fällen dürfte? —

Nächst Böcklin (und dem wesentlich jüngeren Klinger) ist *Hans Thoma* als der größte deutsche Phantasiekünstler unter den modernen Malern anzusprechen[66]). Der bereits im Jahre 1839 zu Bernau im Schwarzwald geborene Künstler ragte als „Patriarch unter den lebenden Künstlern Deutschlands“, als ein ehrwürdiger Greis im Silberhaar und langem silberweißen Bart in unsere Gegenwart herein. Ein kleiner untersetzter Mann, dem der Kopf zwischen den Schultern steckte, mit durchdringenden Augen, sprach er unverfälscht alemannische Mundart und hatte sich eine glückliche Urwüchsigkeit bewahrt, mit der er aber nicht etwa wie gar manche andere Leute kokettierte, vielmehr war ihm im Gespräch wie in Aussehen und Haltung ein natürlicher Adel eigen.

Anfangs warf man ihm vor, so erzählte er selbst, daß „der Schwarzwälder Bauernbub“ reformieren wolle, während er doch nur für sich seiner Eigenart gemäß der Kunst nachging. Thoma besaß von Hause aus ein natürlich eingeborenes Empfinden für die Erscheinung der Landschaft wie der menschlichen Gestalt. Dazu kam eine kräftige Gestaltungsgabe, ein ausgesprochener Sinn für Bildaufbau ebenso wie für die Farbe. Seine eigentliche Lehrzeit machte er wie vor ihm Böcklin bei Schirmer durch, der aber inzwischen von Düsseldorf als Direktor an die Karlsruher Kunstschule gekommen war. Später wandte sich Thoma selbst nach Düsseldorf, blieb aber von den Meistern der gemalten Anekdote unbefriedigt. Es sei ja alles ganz nett, was Vautier und diese deutschen Genremaler geschaffen haben, aber, so sagte er sich bereits damals, in der Kunst müsse es doch noch etwas anderes geben, nicht bloß die Illustration, auf die schließlich jene ganze Genremalerei hin-



Abb. 82 Laufenburg am Rhein von Hans Thoma 1870
(Aus Bruckmanns „Ein Jahrhundert deutscher Kunst")
(Zu Seite 118 und 121)

ausläuft! — Er fühlte sich jedenfalls zu etwas Besserem berufen und, wenn er auch bereits Selbständiges geschaffen, so litt er damals an innerer Unklarheit. In diesem Zustand kam er 1868 nach Paris (woran er sich, namentlich an die schönen Luftstimmungen, später noch gern erinnerte), und die Kunst Courbets (S. 27) wirkte auf ihn geradezu wie eine Befreiung. Courbet, dieses Kraftgenie, Courbet,

der so gern Bier trank, zwar kein Wort Deutsch verstand, aber aus einer östlichen Grenzprovinz Frankreichs stammte[67]), erschien unserem Thoma gar nicht so recht wie ein Franzose, vielmehr wie ein Deutscher.

Also auch Thoma, der deutscheste unter den deutschen Künstlern der Gegenwart, hat in der welschen Kunsthauptstadt seinen wahren Lehrer gefunden, hat in Paris entscheidende Eindrücke erhalten! Aber — er hat sie ganz anders verarbeitet als die hundert und aber hundert deutschen Maler, die sich gleichfalls an Courbet und überhaupt an die Franzosen anschlossen. Während die Dutzendmaler nur einen schwächeren Abklatsch der französischen Malerei gaben, hat Thoma das Fremde seinem ureigenen Wesen einverleibt, das in Paris Hinzugelernte seinen höheren Zwecken dienstbar gemacht, hat er sich in Paris die Kunstmittel erworben, mit denen er seine höchst persönliche, echt deutsche Anschauung von der sichtbaren Welt wie seine inneren Gesichte zum Ausdruck brachte.

Im Jahre 1870 zog Thoma nach der deutschen Malerstadt München und trat hier Leibl und anderen Meistern der „guten Malerei" nahe, die ebensowenig wie Courbet ohne Einfluß auf ihn blieben. Sein rein bildkünstlerisch sinnliches Verhältnis zur Natur, insbesondere zur Landschaft, war damals wohl am unmittelbarsten. Auch Thoma hat im eigentlich malerischen Sinn seine besten Bilder in den 1870er Jahren gemalt. So z. B. 1870 Laufenburg am Rhein (Abb. 82), und 1872 die Schwarzwaldlandschaft mit der Ziegenherde, beide Bilder in der Berliner Nationalgalerie, oder 1875 die Mainlandschaft der Münchener Staatsgalerie. Dabei sind diese drei Bilder im Aufbau grundverschieden. Die Schwarzwaldlandschaft (Abb. 84) eine einfache engbegrenzte Aufsicht gegen eine Wiesenhalde mit wenig Himmel, die Münchener Landschaft ein Breitbild mit ausschlaggebender Wagrechte auch im Aufbau, eine Freilichtlandschaft mit wolkenerfülltem Himmel, an dem die Sonnenstrahlen siegreich hindurchbrechen, Laufenburg aber von äußerst reicher und mannigfaltiger Komposition, in ausgesprochenem Hochformat. Andererseits sind diese Bilder alle drei vom altholländischen Galerieton bereits vollkommen frei, ohne daß Thoma in *der* Hinsicht von den Franzosen beeinflußt worden wäre, denn der damals gerade in Paris zum Durchbruch gelangte Impressionismus und Pleinairismus war etwas ganz anderes, während die Meister des Paysage intime, wie z. B. Daubigny, noch in einer schwärzlichen Farbengebung stecken geblieben waren, man vergleiche z. B. die sonst sehr schöne und stimmungsvolle „Landschaft mit Staffage" der Sammlung Felix Koenigs im weiland Kronprinzlichen Palais in Berlin mit Thoma's Schwarzwaldlandschaft in der Nationalgalerie. Thoma hat offenbar die Befreiungstat ganz selbständig durch eigene scharfe Beobachtung der Natur und deren getreue Wiedergabe vollzogen. Und aus demselben Jahre 1875, in dem die Freilichtlandschaft der Münchener Staatsgalerie entstanden ist, hängt in derselben Sammlung ein in Courbet-Leibl'scher Art dunkelbraun warm gestimmtes Bildnis, das seinen Malerkollegen Otto Fröhlicher darstellt und das zugleich wieder ein echter Thoma, ein psychologisch tiefgründiges Porträt und ein prachtvolles Stück Malerei ist. Thoma war eben von allem Anfang kein engstirniger Anhänger irgendeiner Richtung, sondern ein freier Geist, der Anregungen verschiedener Art willig verarbeitete, dadurch vielfach überraschte und für jeden Bildvorwurf stets die gerade ihm dafür genehm erscheinende Lösung fand. Trotzdem oder vielleicht gerade deswegen setzte er sich in München damals nicht durch und zog sich infolgedessen, nachdem er 1874 auch in Italien gewesen war und auch die dortigen Anregungen auf seine Weise verarbeitet hatte, 1877 in eine Art freiwilliger Verbannung nach Frankfurt a. M. zurück, wo er im wesentlichen bis 1899 gelebt hat. Man pflegte ihn daher als den „Einsiedler von Frankfurt" zu bezeichnen. Denn er war in der Tat ein Einsiedler, wenigstens in *dem* Sinne, daß er seine



Abb. 83 Der Dorfgeiger von Hans Thoma 1871
In Berliner Privatbesitz
(Zu Seite 122)

Kunst, ohne viel rechts oder links zu schauen, ohne sich um Beifall oder Tadel zu kümmern, ganz für sich und aus sich heraus bildete. In der Frankfurter Einsamkeit, fern von den Münchener Meistern der „guten Malerei“, bildete sich nun der Dichter in Thoma immer mehr aus, während der Maler tatsächlich dagegen etwas zurücktrat. Böcklinsche Einflüsse mögen damals auch mitgewirkt haben. Schließlich aber war und ist bei Thoma immer alles eigenartig: Entwicklung, Technik, Naturauffassung und Empfindung. Dabei ist seine Originalität keine gesuchte, sondern eine selbstverständliche, natürliche und von Grund aus deutsche. Thoma gehört auf dem Gebiete der bildenden Kunst zu den Herzenskündern deutschen Menschentums, wie sie sich über die Grenzen der Jahrhunderte herüber die Hände reichen, die Schongauer, Dürer, Rembrandt, Cornelius, Schwind, Richter, Rethel, Böcklin und Klinger. Thoma kann sagen, was er will, es wird ihm unwillkürlich immer ein Gedicht daraus. Daher hängen wir Deutsche auch mit so inniger Liebe an ihm und übersehen in unserer blinden Liebe und Verehrung gern seine Schwächen und Verzeichnungen: Man weiß oft nicht: Kann er's nicht besser? Oder: Will und braucht er's nicht besser zu machen, um seine ganz bestimmte künstlerisch-dichterische Absicht zu erreichen? Und damit dürfte wohl der Nagel auf den Kopf getroffen sein. Das kleinste Blatt von Thoma ist nach Gedanken und Gefühl, Form und Farbe immer ein in sich geschlossenes Kunstwerk. Alles, was zu dieser einheitlichen Wirkung nötig war, hat Thoma getan, darüber hinaus aber auch keinen einzigen Strich um der äußerlichen Naturrichtigkeit willen. So kommt es, daß bisweilen geradezu kindliche Partien (z. B. in der Darstellung des Pferdes) neben solche zu stehen kommen, die eine geradezu glänzende Beobachtungsgabe verraten.

Hans Thoma war Maler und Illustrator. Ganz besonders eignete sich der farbige Steindruck zum bequemen Ausdrucksmittel für seine märchenhaft gestimmte, liebenswürdig und traulich anheimelnde Kunst. Gegenüber der vielfach öden und leeren Studien- und Skizzenhaftigkeit, die uns von Ausstellungswänden entgegengähnt, sind seine Bilder und Blätter von gedrängter Formen- und Farben-, Gefühls- und Gedankenfülle. Wie unsagbar altdeutsch lieb mutet uns das Selbst-

bildnis an, das den Künstler in einem Buche lesend, vor einem Obstgarten und unter dekorativ verwandten Bäumen darstellt (Abb. 87)! — Da blicken wir in ein gerades deutsches Gesicht, in ein treuherziges Malerantlitz. Und zugleich sieht man es dem Manne an, daß sich hinter seiner Stirn eine eigene Welt von Gedanken und Empfindungen regt. Mit welch hingebender Versenkung in die Natur ist die Hand gemalt, mit welcher Liebe aber auch das Buch behandelt! — Die dünnen Stämmchen der Bäume im Mittelgrund sind wie auf quattrocentistischen Bildern von anderem Augenpunkt aus gegeben als das Vordergrundbildnis. Und über dem Bildnis hängen die Äpfel schwer herab. Man sieht es jedem einzelnen rotbackigen Apfel, aber auch jedem einzelnen wohlgestalteten Blatt an, welch innige Künstlerfreude der Maler bei ihrem Anblick empfunden und wie er diese Liebe in sein Bild hineingemalt hat. Die Freude an den Einzelschönheiten der Natur offenbart sich auch an den unteren und seitlichen Rahmenleisten, wo sich zur Frucht die Fruchtschnur und zum Blatt die Blume gesellt. Oben aber singen die Engel ihr Jubellied. Es sind vierschrötig und ungeschlacht urdeutsche Kinderschädel, aber die Engel sind erfüllt vom besten und ehrlichsten Willen und von einer unerschütterlichen inneren Freudigkeit — eine ungesuchte Anspielung auf die Gedanken und Gefühle, die in Thoma's Seele nach Verkörperung rangen. Das Bild „Des Künstlers Frau in der Hängematte“ (Abb. 86) spricht ohne weiteres für sich. Welcher Unbefangenheit und Unmittelbarkeit bedurfte es, um ein derartiges Motiv überhaupt aufzugreifen und es so durchzuführen, wie es Thoma hier getan hat. — Dieses urkräftige Behagen, welches das ganze Bild durchströmt! — Dabei große Schönheiten im einzelnen: das dichte Buschwerk, die mit altdeutscher Liebe für die Einzelheiten durchgeführten dunkelblauen und



Abb. 84 Schwarzwaldlandschaft mit Ziegenherde von Hans Thoma 1872
Berlin, Nationalgalerie
(Aus Bruckmanns „Ein Jahrhundert deutscher Kunst“)
(Zu Seite 118)



Kühe im Schwarzwald von Hans Thoma 1903

Original im Besitz der Sammlung Georg Andreas, Frankfurt a. M.

(Mit Genehmigung der Deutschen Verlagsanstalt, Stuttgart)

Paul Neff Verlag (Max Schreiber), Eßlingen a. N.

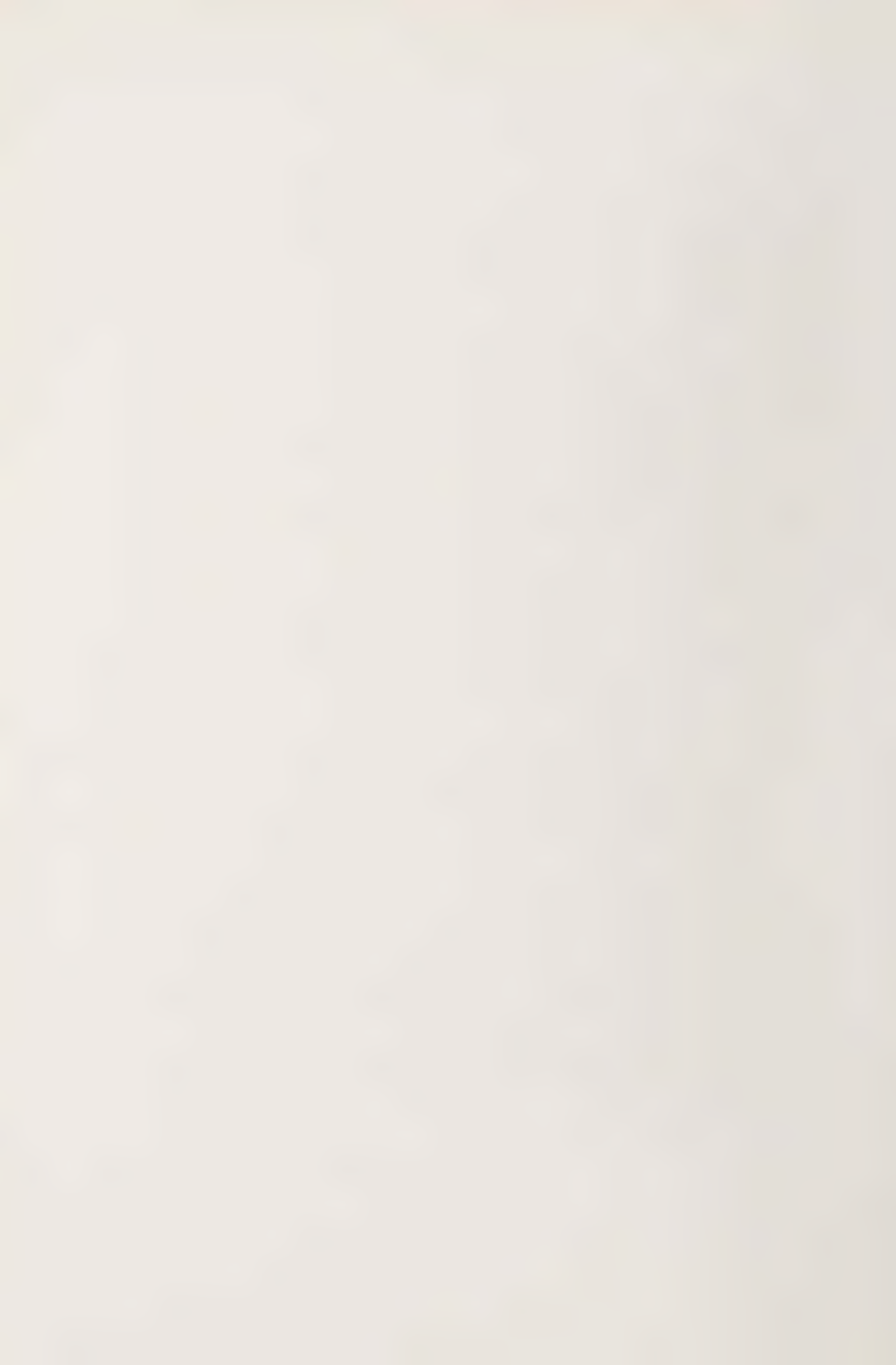




Abb. 85 Sonntagsfrieden von Hans Thoma 1876
(Mit Genehmigung der Photogr. Gesellschaft, Charlottenburg)
(Zu Seite 122)

roten Astern des Vordergrundes, das herabhängende dunkle Haar der glücklichen jungen Frau, die anmutige Bewegung ihrer Linken. Gleich gehaltreich, gleich herzlich empfunden ist die Taunuslandschaft „In einem kühlen Grunde“ vom Jahre 1890 (Abb. 90). Ein Jüngling hat sich an herrlichem Sommertage nach fröhlicher Wanderschaft ermüdet im schwellenden Grase niedergelassen. Sein Hut liegt am Boden neben ihm. Zu seiner Seite schläft sein Hund. Der Jüngling ist vom Rücken gesehen, er stützt sich auf seine Hand und schaut in die Landschaft hinein — ein Kunstgriff, dessen sich schon Schwind bediente, um den wirklichen Beschauer gleichsam mit den Augen und mit den Gefühlen des gemalten Beschauers die Landschaft betrachten zu lassen. Die Landschaft besteht aus sanften, sich mannigfach kreuzenden und überschneidenden Hügeln mit Wegen und Flußläufen, mit Baum, Strauch und Haus; Wolken ziehen darüber hin. Das Motiv ist einfach, aber wie es empfunden, angeschaut und wiedergegeben ist, strömt es die ganze herzliche deutsche Freude am weiten Fernblick, an Wald und Feld aus. Denselben Kunstgriff wie bei dieser Landschaft hatte Thoma auch sonst schon angewandt, so bei den beiden wunderschönen Bildern „Waldshut am Rhein“ und „Laufenburg am Rhein“ (Abb. 82). Hier erblicken wir auf dem gelbgrünen Gras des Vordergrundes zwei Männer mit einem Hunde, von denen der eine den andern auf die Landschaft hinweist, die sich da vor ihren — vor unsern Augen auftut. Es ist echt deutsche, echt süddeutsche Landschaft. Der grünliche Fluß braust in gewaltigem Bogen über eine Felsbarre und spritzt ganze Massen weißen Wellenschaumes auf[68]). Er scheidet die Stadt in zwei Teile, die durch eine gedeckte Brücke verbunden sind: links das badische Städtchen Kleinlaufenburg, rechts das schweizerische Großlaufenburg. Lauter hohe gelbliche und graue Häuser mit vielen Fenstern und spitzgiebeligen braunroten Dächern: das Ganze

überragt vom hohen Turm der gotischen Kirche mit dem spitzbogigen Fenster. So wild der Strom den Vordergrund durchbraust, den Hintergrund begrenzen friedlich sanft gewellte Höhenzüge. Von dem blauen Himmel mit den kräftigen weißen Wolken beginnt sich der Abend auf die Erde herabzusenken, aber alles ist klar gemalt und durchsichtig bis in die Schatten hinein. Die Reize der Natur und des altertümlichen Stadtbildes, die uns zu fröhlicher Wanderung durch unsere Heimat hinauslocken, sie sind hier zum Bilde verdichtet. Das Bild singt und klingt wie ein echtes deutsches Volkslied.

Die beiden deutschen Städtebilder Laufenburg und Waldshut gehörten zu den Perlen der deutschen Jahrhundert-Ausstellung, auf der Thoma überhaupt sehr gut vertreten war. Daselbst war u. a. auch ein herrlicher „Sonntagsfrieden“ zu genießen (Abb. 85). Man sieht in eine Giebelstube hinein, die von hellen Lichtern und klarer Luft ganz erfüllt ist. Und in dieser hellen, fröhlichen Luft an schlichtem Tische zwei bejahrte Menschen, die Frau mit dem Strickstrumpf, der Mann voll sonntäglicher Andacht in die Bibel vertieft. Zwischen den beiden auf dem Tische ein Glas mit Rosen. Und nun dringt der Blick durch das mit freundlichen grünen, rot blühenden Geranien geschmückte Fenster hindurch auf das hellbraune Dach des grauen Hinterhauses und auf den hellblauen Himmel: „Du bist die Ruh', der Frieden, du.“ Der schier musikalischen Grundstimmung seiner Kunst verlieh Thoma auch öfter in Musikantenbildern Ausdruck. So in dem Dorfgeiger (Abb. 83), der am Fuße eines Baumes sitzt, nach dem Notenblatt sein schlichtes Lied fiedelt und ganz in sein Spiel, ganz in sein Gefühl versunken ist. Ein graugeflecktes Kätzlein schleicht sich durch die dichte grüne Wiese an den ländlichen Orpheus heran. Ganz ausgezeichnet in diesem Sinne ist die „Musikkapelle“ von 1887 in der Berliner Nationalgalerie (Abb. 88). Ein Gelegenheitsbild, für ein Wirtshaus in



Abb. 86 Des Künstlers Frau in der Hängematte von Hans Thoma Im Besitz des Künstlers 1876
(Aus Bruckmanns „Ein Jahrhundert deutscher Kunst“)
(Zu Seite 120)

Frankfurt a. M. in wenigen Wochen heruntergemalt, wirkt es wie ein Stück deutschen Kleinbürgertums, grad aus dem Leben herausgerissen. Es ist voll Gefühl und Empfindung. Ein jeder der vierzehn nebeneinander sitzenden oder stehenden Musikanten ist mit seinem Instrument zusammengestimmt und zusammengewachsen, bildet damit gleichsam eine innere organische Einheit. Wie viel tiefer Gehalt bei gänzlich fehlendem äußerem Effekt in all diesen lieben schlichten Menschen. Welch anderes Volk wäre jemals imstande gewesen, gerade ein solches Bild hervorzubringen?! — Dabei ist es seiner Bestimmung gemäß wandgemäldeartig in großen kräftigen Farbenflächen heruntergestrichen, alle Umrisse und Schattenstriche wirken kräftig und bestimmt. Durch die Wagrechten der Laube, insbesondere diejenige, die unten die Gestalten überschneidet, empfängt es überdies ein hohes Maß von Illusionskraft.

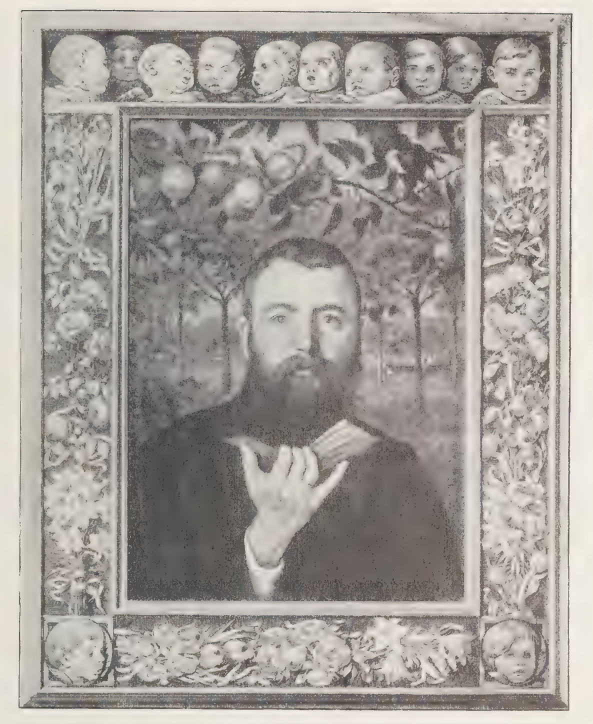


Abb. 87 Selbstbildnis Hans Thomas 1880
(Zu Seite 120)

Nach langen in der Einsamkeit zu Frankfurt a. M. verbrachten Jahren erhielt Thoma von seinem alten Großherzog Friedrich I. von Baden 1899 einen Ruf ins badische Heimatland als Professor und Direktor der Akademie und zugleich der Kunsthalle in Karlsruhe. An diese Kunsthalle ward ein eigenes Thoma-Museum angebaut, dazu bestimmt, eine Folge von neutestamentlichen Darstellungen aufzunehmen, mit denen der Meister sich gleichsam bemüht hat, das große Schlußergebnis aus seinem ganzen arbeitsreichen Leben zu ziehen. Die Folge beginnt mit einer Art Triptychon. Oben in der Mitte Gott-Vater in einer Glorie, deren Strahlen nach beiden Seiten auseinandergehen. Links in dieser Glorie die Engel, welche den Hirten die frohe Botschaft verkünden. Rechts der Engel, der die heiligen drei Könige nach Jerusalem geleitet. In der Mitte die Anbetung des neugeborenen Christkindleins durch die Eltern: eine braune warme Innenstimmung gegenüber der kalten bläulichen Nachtstimmung links und der kühlen Morgenstimmung rechts. Das Morgenrot deutet aufs Morgenland hin. Vortrefflich ist das



Abb. 88 Musikanten von Hans Thoma 1887
Berlin, Nationalgalerie
(Zu Seite 122)

Durcheinandertrappeln der zwölf Pferdebeine zum Ausdruck gebracht. — Am schönsten die Verkündigung an die Hirten, die ihre am Boden liegenden Ziegen bewachen. Lauter junge Burschen in kräftiger leiblicher und seelischer Bewegung. Der eine, geblendet von der himmlischen Erscheinung, deckt die Augen mit der Hand. Dieses Triptychon hat der Künstler bereits 1906 gemalt. Im weiteren Verlauf der Gesamtarbeit wandte er sich einer anderen, helleren, dem Fresko mehr angenäherten Manier zu. Er blieb allerdings bei der Ölfarbe, weil sie mehr Möglichkeiten bietet, befolgte aber das Grundgesetz der Freskomalerei, jedes Stück so schnell fertigzustellen, als es naß bleibt. So ist die weitere Folge alla prima gemalt, und darauf beruht ihr monumentaler Charakter. Zuerst malte er eine Art „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten" mit einigen Ziegen am murmelnden Bach (Kunstbeilage). Dann Christus auf hochragendem Berge inmitten einer Alpenlandschaft, daneben den gekrönten Versucher. Dieses Bild klingt an das Karlsruher Galeriebild aus dem Jahre 1904 an, wozu ihm eine Schweizer Reise die Anregung gegeben und worin er den kühnen und eigenartigen Versuch gewagt hat, das Wallen und Weben der Nebel einer Hochgebirgsschlucht zu malen. „Blick von der Pilatusspitze [Luzern] mit Nebelwolken": Im Vordergrund rechts ein zackiger Fels mit grünen, von Vieh belebten Almen, links eine mächtige Bergwand, auf deren vorspringender Platte blauer Enzian blüht. Tief unten ein blauer Gebirgssee. Im Hintergrund drei Ketten von Felsen, Schneebergen und abschließenden weißen Wolken am Himmel. Das nächste Bild der neutestamentlichen Folge zeigt Christus predigend, umgeben von Männern und Frauen. Magdalena liegt zu seinen Füßen. Ein Kindlein sitzt im Vordergrunde auf blumiger Wiese, unbefangen und unbekümmert um alles, was neben ihm vor sich geht. Dann Christus in Gethsemane: Es ist Nacht, die Sterne blinken, Christus kniet in andächtigem Gebet auf einem Felsen, an dessen Fuß die Jünger vom Schlaf übermannt liegen. Es ist merkwürdig, welche innere Verwandtschaft mit den üblichen spätmittelalterlichen Ölbergen aus der Zeit um 1500 hier zu Tage tritt, wie wir sie, aus Stein gehauen, vor unsern alten gotischen Kirchen antreffen, und einen wie selbständigen Eindruck die Komposition dennoch hervorruft, was überhaupt von der gesamten Folge gilt. Schließlich, als Gegenstück und Gegenüber des Geburts-

triptychons gedacht, ein solches der Himmelfahrt: In der Mitte Christus über einem lang ausgestreckten menschlichen Gerippe — Lotrechte und Wagrechte —, links der Höllensturz, rechts der Himmel, von weißgekleideten Gestalten der Seligen bevölkert.

Thoma betonte ausdrücklich die „Seele“ im Kunstwerk, die man heute nicht mehr gelten lassen wolle. Er skizzierte nur nach dem Modell, ließ es aber bei der endgültigen Komposition beiseite, da diese sonst in zu enge Abhängigkeit vom Modell gerate. Seinen Unterschied zu Schwind sah er selbst darin, daß er doch ungleich mehr Naturstudium als Schwind besäße. Er sei aus der Landschaft herausgewachsen, seine Gestalten stehen daher im Raum, während bei Schwind die Landschaft nur den Hintergrundteppich darstelle. Im Wandgemälde habe es Schwind am Gefühl für Raum- oder Naturharmonie gefehlt, wie sie aus der Landschaft oder der Umgebung der Figuren hervorgeht. Thoma selbst verbindet unendlich viel vom Besten der tief beseelten Kunst der ersten Hälfte und der Mitte des 19. Jahrhunderts mit der fortgeschrittenen malerischen Kultur vom Ende und der Wende des Jahrhunderts. Er ist insofern als „moderner“ Künstler im besten Sinne des Wortes aufzufassen, als er sich von dem altholländischen Galerieton durchaus selbständig befreit, das eigentliche Glück des Malers voll genossen, die Farbflächen in Warm und Kalt, in Hell und Dunkel unendlich reich belebt hat. So frei er den Pinsel führte, niemals hat er mit äußerlicher Mache, mit bloß handwerklicher Geschicklichkeit geglänzt. Immer verbindet sich gediegenes Malhandwerk mit Formgestaltung und Ausdrucksfülle.

Wir Deutsche können unsern Hans Thoma gar nicht hoch genug stellen. Er ist völlig ursprünglich, aus der Scholle herausgewachsen, wurzelgesund, ein echter Alemanne. Wenn auch den malerischen und sonstigen geistigen Anregungen höchster Weltkultur frei geöffnet und fremden Einflüssen nicht unzugänglich, voll gütigen Verstehens für andere Art, blieb er im innersten Kern seines Wesens deutschem Volkstum, alemannischem Stammescharakter, persönlicher Eigenart unwandelbar treu: ein Vorbild steter Männlichkeit. Während Böcklins Kunst gleichsam eine Vermählung nordischer Innerlichkeit mit südländischer Formenpracht darstellt, ist Thoma ganz und gar deutsch. Er gab aber von unserm Wesen andererseits nur die eine Seite: das Zarte, Innige, Idyllische, Familienhafte, Kleinbürgerliche. Alles Harte, Heldische, Kriegerische, sowie das schlechthin Große ging ihm völlig ab. Ferner war er in seiner spröden Keuschheit außerstande, etwa den sinnlichen Reiz eines



Abb. 89 Ella mit Strohhut von Hans Thoma 1888
Berlin, Nationalgalerie



Abb. 90 „In einem kühlen Grunde“ Blick auf ein Taunustal von Hans Thoma 1890 (Nach Phot. Hanfstaengl) (Zu Seite 121)

voll erblühten schönen Frauenkörpers glaubhaft und überzeugend darzustellen. Der Umfang seiner Phantasie war groß, sein Stoffkreis schier unbeschränkt. Wählte er einen Vorwurf, der ihm lag, einen Blumenstrauß, eine oberdeutsche oder auch eine Schweizerlandschaft, ein trautes Heim, ein deutsches Antlitz, einen Menschen oder eine Szene voll Innerlichkeit — malte er Musik, so gab er schlechthin Vollendetes (Abb. 82—90 und farbige Tafel). Malte er Mythologisches, Griechisches, Themen der lateinischen Kultur, stellte er einen Sündenfall dar, so — wirkt er auch interessant, fast wie wenn der Frührenaissance-Cranach eine Frau Venus oder ein Paris-Urteil malt. Pose, Pathetik, äußere Großartigkeit lag seinem schlichten Wesen nicht. Seine ausgesprochen religiösen Werke vermag ich in den wenigsten Fällen zu seinen besten Leistungen zu zählen. Thoma hat sich die Kindesfreude an den Dingen selber, an Mensch und Tier, an der Landschaft wie an dem einzelnen Baum und ganz besonders an den Blumen in seinem zarten Gemüt bis in sein Greisenalter bewahrt. Der Abstraktion eines Cézanne oder eines Hans von Marées stand er weltenfern. Er blieb immer der Künstler, voll Hingabe an die Natur, gab sich bisweilen als Malerdichter, irrte aber niemals auf das Feld des gleichsam wissenschaftlichen Versuches ab.

Thoma ist im November des Jahres 1924 gestorben. Danken wir voll Ehrfurcht dem Schicksal, daß es ihn uns geschenkt hat und so lange unter uns wandeln und wirken ließ! —

Eine mit Thoma künstlerisch verwandte Natur war sein badischer Landsmann, der Münchener Maler *Emil Lugo* (1840—1902)[69], der von Schirmer ausgegangen und von Corot beeinflußt worden war, sich aber schließlich zu einem ganz persönlichen Stil hindurchrang. Er betonte die Form, das Lineare, jede Einzelheit der Landschaft, ohne in Härte zu verfallen oder den Gesamteindruck über den Einzelheiten zu vernachlässigen. Im Gegenteil verstand er es, sich in geradezu pantheistisch angehauchter Auffassung in die Natur zu versenken und sie aus sich heraus in seinen Bildern und Blättern wieder zu gebären (Abb. 91).

Mit Thoma und Lugo ist auch der Landschafts- und Figurenmaler *Karl Haider*[70]) als wesensverwandt zu betrachten, ein durch und durch persönlicher Künstler von streng, ja geradezu herb zeichnerischer Grundauffassung. In München

1846 geboren, war er seit 1893 in Schliersee tätig, wo er auch 1912 gestorben ist. Mit Thoma und Böcklin wie mit Leibl war er befreundet und ist wohl auch nicht ohne Einfluß seitens dieser drei Hauptmeister deutscher Kunst geblieben. Seine Gemälde muten auf den ersten Blick eigenartig altertümlich, um nicht zu sagen: befangen an. Da ist in einem großmächtigen Walde kein einziger Baum, am Baum kein einziger Zweig und am Zweig kein Zweiglein vergessen. Die feinste Verästelung ist mit derselben Liebe und Sorgfalt zur Darstellung gebracht, mit der die Hauptlinien der Komposition gezogen sind. Und mit derselben hingebenden Künstlerliebe wie der Wald ist der Gras- und Moosboden zu seinen Füßen, zu seinen Häupten der Wolkenhimmel ausgeführt. Gerade in schweren blaugrauen Wolkenmassen schwelgt der Künstler. Je mehr man sich in Karl Haiders Bilder vertieft, um so stärker fühlt man sich ergriffen, um so klarer erkennt man das deutsch Liebe und schlicht Herzliche in seinen Schöpfungen. Glücklich derjenige, dem ein Bild von Karl Haider an der Wand das Zuhause zum Daheim erhebt! — Den großen Künstler Karl Haider dürfen wir Deutsche voll Stolz, Freude und Dankbarkeit den Unsern nennen und ihn in seinem unwandelbar urdeutschen Wesen als Ausdruck unserer besonderen Art der französisch-internationalen Malerei der Jahrhundertwende gegenüber stellen. Fürwahr, er steht Altdorfer näher als Manet, und doch dürfte ihn Niemand unmodern oder dergleichen schelten. Es ist gerade das Besondere und gleichsam das Geheimnis echt deutscher Kunst, daß sie sich nicht ohne weiteres bequem in „Richtungen" eingliedern läßt, vielmehr durch den Stilwechsel der Jahrhunderte hindurch ihren volkhaften Charakter treu bewahrt. Böcklin soll, wie mir einst Bayersdorfer erzählte, von Haider gesagt haben: Seine Werke strömen Erdgeruch aus (Abb. 92).



Abb. 91 Ein Sommertag von Emil Lugo

Von Thoma erhielt ferner *Toni Stadler* in München gewichtige Anregungen, der, 1850 zu Goellersdorf in Niederösterreich geboren, 1917 in München gestorben, sich bei Paul Meyerheim in Berlin gebildet hatte, von Schönleber wie von den beiden großen Schweizer Landschaftern *Otto Frölicher* und *Adolf Stäbli* beeinflußt war. Er malte über alle Maßen herrliche Landschaften aus dem bayerischen Gebirge, aus Franken wie aus der Campagna; Landschaften von größter Einfachheit und Schlichtheit des Motivs und der Auffassung, aber



Abb. 92 Bedeckter Himmel Oberbayerische Landschaft von Karl Haider
Stuttgart, Gemäldegalerie
(Zu Seite 127)

von höchst persönlicher Prägung und seltener Prägnanz der Formen, die sich bis auf die körperhaft wirkenden Wolken erstreckt; Landschaften, die durch die Sinne unmittelbar aufs Gemüt wirken und eine wunderbar beruhigende und beglückende Wirkung ausüben (Abb. 93).

In Frankfurt a. M. hatte Hans Thoma mit *Wilhelm Steinhausen*[71]) (1846 bis 1924) zusammen gewirkt. Dieser war in Sorau geboren und lebte seit 1876 in Frankfurt. Er ist erst in den letzten Jahrzehnten, nachdem die Ausschließlichkeit des reinen Naturalismus gebrochen ward, zu Ehren und Ansehen gekommen. Steinhausen erwies sich auf seinem Hauptgebiete, der religiösen Malerei, zugleich als ein Nachkomme der Nazarener und als ein Moderner, er versenkte sich mit einer rein persönlichen und dabei schlicht volkstümlichen Auffassung in die Bibel und gab deren Erzählungen in Steindruck wieder. Es ist keine gemachte, auf Wirkung berechnete, sondern eine aus dem Herzen quellende Art der Darstellung, in der uns der innig empfindende Künstler die heiligen Geschichten vor Augen führt. Eine lyrische, träumerische, kindliche, ein wenig weiche Grundauffassung ist ihm eigen. Als sinniger Illustrator hat er die „Chronika eines fahrenden Schülers" von Klemens Brentano mit wunderlichen Text- und Randzeichnungen versehen, aus denen man erkennt, wieviel Steinhausen Dürer verdankt, aber auch, wie frei er die empfangenen Anregungen verarbeitet hat. Wir geben von ihm das überaus liebenswürdige, unmittelbar zum Herzen sprechende Gemälde der Berliner Jahrhundert-Ausstellung wieder, eigentlich ein Landschaftsbild, nur daß ganz vorn über den Samtteppich der prächtigen Waldwiese hinweg — in kleinen Figürchen gegeben — Joseph mühsam den Esel hinter sich her zieht, auf dem Maria mit dem Kindlein sitzt (Abb. 94).

* * *



Ruhe auf der Flucht nach Ägypten
Aus dem Christus-Zyklus von Hans Thoma 1908

Paul Neff Verlag (Max Schreiber), Eßlingen a. N.



Die großen deutschen Phantasiekünstler, allen voran der Maler gesteigerter Farbenpracht und Schöpfer unendlich weiter Raumgestaltung, der Stilist voll Schönheitsgefühl und Formwillen, der temperamentvolle Erzähler selbsterfundener Mythologien, Romanzen und Legenden, dabei treu fleißige Meister eines unvergleichlich gediegenen Handwerks: der einzige Arnold Böcklin sowie der ewig junge und ewig wechselvolle, bald herb realistische und dann wieder hochfliegend idealistische, dabei stets selbständig eigenartige und sich selbst getreue, innig gemütvolle Hans Thoma sind diejenigen Meister, welche wir voll Stolz und Freude als die Unseren der übrigen Kulturwelt und insbesondere den großen Franzosen des 19. Jahrhunderts gegenübergestellt haben. Allein der Idealismus bildet nur die eine Säule der modernen deutschen Malerei, die andere der Realismus. Miteinander ergeben sie erst den erschöpfenden Ausdruck des Zeitalters in deutscher Kunstsprache. Wie immer und überall vermag man auch auf unserm Gebiete deutschem Geist nur gerecht zu werden, wenn man ihn in seiner Fülle, Vielheit und Mannigfaltigkeit zu begreifen versucht. In diesem Sinne muß Arnold Böcklin *Wilhelm Leibl* an die Seite gestellt werden[72]).

Was vor Böcklin die Gedankenkünstler, die Klassizisten und Romantiker, die Carstens und Cornelius, die Schwind und Steinle mit unzureichenden Kunstmitteln versucht hatten: der deutschen Gestaltungskraft, dem reichen deutschen Innenleben bildkünstlerischen Ausdruck zu verleihen, das hat Böcklin, getragen von einer starken künstlerischen Sinnlichkeit, wirklich vermocht. Ebenso hat Leibl die schlicht naturalistischen Bestrebungen, die neben den idealistischen während des ganzen 19. Jahrhunderts in der deutschen Malerei bescheiden einhergegangen waren, wieder aufgenommen, vollendet und gekrönt. Freilich haben sich beide nicht etwa ein solches Programm zurecht gemacht, vielmehr wurden sie gerade dadurch, daß sie sich ihrer verschiedenartigen Veranlagung gemäß folgerichtig auswirkten und durchsetzten, zu Hauptträgern der Entwicklung. Leibl wollte nichts anderes, als es alle jene Naturalisten auch gewollt hatten, aber er verfügte über ganz andere Mittel, um sein Ziel zu erreichen. Leibl war weder Dichter in der Malerei, noch grübelte er über Raum-, Form- und Stilprobleme. Nichts kennzeichnet ihn besser, als daß er, schlecht und recht gesagt, schier unglaublich gut malen konnte. Ja, seit den Tagen Holbeins des Jüngeren hat in Deutschland niemand gemalt wie er. Und auch in der Epoche, die auf Leibls frühen Tod (im Jahre 1900) folgte und die doch fürwahr, und zwar großenteils dank Leibl, ein Zeitalter von hoher malerischer



Abb. 93 Römische Campagna von Toni Stadler
(Nach Phot. F. Bruckmann A.-G., München)



Abb. 94 Flucht nach Ägypten von Wilhelm Steinhausen
(Aus Bruckmanns „Ein Jahrhundert deutscher Kunst“)
(Zu Seite 128)

Kultur genannt werden darf, konnte dennoch in Deutschland niemand malen wie er. Was immer er unternehmen mochte, sollte herrlich gelingen. Es bedeutet jedesmal geradezu ein Fest — weniger für unsere Seele, unser Gemüt, unsere Phantasie, wohl aber fürs Auge, für die Sinne, für unsern Geist, wenn es uns vergönnt ist, vor ein Gemälde Leibls zu treten. In der Staatsgalerie in München lassen sich solche Feste höchster Weihe feiern. Böcklin kann man auch in der Heliogravüre genießen, Leibl muß man unbedingt im farbigen Original betrachten.

Leibl wurde im Jahre 1844 als Domkapellmeisterssohn zu Köln am Rhein geboren. Damit ist die Atmosphäre angedeutet, in der er aufwuchs. Sein Werde- und Entwicklungsgang, äußerlich schlicht und scheinbar einfach, ist mannigfaltig verschlungen und hochinteressant. Das Talent zur Kunst zeigte sich früh. Trotzdem fing er 1860 als Schlosserlehrling an. Es duldete ihn aber nicht lange in der Werkstatt und noch in demselben Jahre begann er seine künstlerische Ausbildung bei dem Maler Becker in Köln. Bereits 1864 kam er nach München, wo er zuerst Schüler *Arthur von Rambergs* (geb. 1819 in Wien, gest. 1875 in München) und Pilotys wurde. Der Einfluß dieser Meister ist in seinen ersten Bildern, wie „Die Kritiker“ oder „Der Schauspieler“, unverkennbar. Freilich gewahrt man sofort die Klaue des Löwen. Aber etwas Gewolltes und Gespreiztes, ein wenig Schauspiel und Spektakel macht sich noch störend bemerkbar. Sehr bald aber begann Leibl sich ganz auf eigene Füße zu stellen und malte bereits in den Jahren 1868/69 das Porträt der schönen blonden Gattin des Kunstgewerblers Lorenz Gedon (vgl. Bd. I, Seite 346), ein Bild von wahrhaft königlicher Vollendung im Erfassen des Lebens, im Aufbau der Komposition, in der über alle Begriffe herrlichen Malerei der Hände, in der freien und sicheren Pinselführung, in dem wundervollen Schmelz der Farben, und in dem Zusammenklang der Töne, der in einem durch das blonde Haar gewundenen roten Bande gipfelt (Abb. 95). Absolut genommen, erscheint das, was wir Malerei nennen, hier einfach in seiner Vollendung. Freilich, es ist eine Malerei, die ein wenig aus der Münchener Schule und noch mehr aus der großen niederländischen Überlieferung hervorgegangen war. Doch auch davon sollte sich Leibl noch befreien, um ganz seinen, ihm allein eigenen Stil zu finden. Noch in demselben Jahre 1869, in dem er das meisterhafte Bildnis der Frau Gedon vollendet hatte, ging er nach Paris. Man pflegt Leibl mit dem französischen Maler Courbet in einem Atem zu nennen. Und in der Tat liegt auch dieselbe Grundanschauung vor. Beide sind Realisten. Beide Maler schlechthin. Auch in der Art und dem besonderen Charakter ihrer Malerei, in der glänzenden stofflichen Charakteristik, in der Tonmalerei und in dem Hervorheben der Lokalfarben gleichen sie einander. Auch sind sie in München und Paris zusammengetroffen und haben

sich kräftig zugetrunken. Im übrigen aber war die persönliche Annäherung etwas erschwert, da weder Leibl Französisch, noch Courbet Deutsch verstand. Immerhin, da Courbet der wesentlich Ältere, wäre eine Beeinflussung Leibls durch ihn nicht unwahrscheinlich. Allein, das Bildnis der Frau Gedon ist eben vor dem Pariser Aufenthalt Leibls entstanden und eine durchaus selbständige oder eher von der Münchener Schule als von Courbet beeinflußte Kunstschöpfung. In Paris hat Leibl 1869/70 vielleicht Einflüsse von Courbet erfahren, worauf ein Bild wie „Die Cocotte" mit der wundervollen stofflichen Charakteristik hinweist, und er wäre dann in der ihm selbst eigenen Grundauffassung durch Courbet bestärkt worden. Wichtiger und interessanter aber scheint mir, was bisher noch nicht genügend hervorgehoben sein dürfte, daß Leibl in Paris nicht unwesentlich von dem Impressionisten Manet beeinflußt wurde[73]. Einen untrüglichen Beweis dafür liefert das Bildnis des Fräulein Lina Kirchdorffer, einer Nichte des Künstlers, das in der Münchener Staatsgalerie nächst der Frau Gedon hängt. Es ist reizvoll und genußreich, beide Bilder zu vergleichen. Sie sind nur etwa zwei Jahre aus einander und dabei welch' großer Unterschied! — Der Strich ist ungleich leichter, lockerer geworden. Es ist nicht mehr das Wesen, es ist die Erscheinung der Dargestellten, worauf Leibl jetzt abzielt. Er gibt sich auch einmal als Impressionisten! — Ein hinreißend schönes Bild, diese Kirchdorffer. Aber an die Gedon reicht es, trotzdem es fortgeschrittener, moderner ist, doch nicht heran. Und die Leitung der Galerie hat sehr wohl daran getan, nicht das Kirchdorffer-, sondern das Gedonbildnis in den Mittelpunkt und an die Hauptstelle des herrlichen Münchener Leibl-Saales zu hängen. Die Auflockerung der Malweise behielt Leibl einstweilen bei und malte in dieser Manier vortreffliche Bildnisse, so einiger Malerkollegen, wie den Münchener Maler Sattler mit seiner Dogge (1870) und den Maler Paulsen (1870), seinen jungen Kunstgenossen Wilhelm Trübner (1872) (Abb. 97) und den Stillebenmaler Charles Schuch (1873). Dieser Schuch war auf vier Bildnissen der Deutschen Jahrhundert-Ausstellung in Berlin vom Jahre 1906 dargestellt, alle vier sind ausgezeichnete Gemälde, aber nur Leibl allein war es gegeben, dieses sprühende



Abb. 95 Bildnis der Frau Gedon von Wilhelm Leibl 1868/69
München, Staatsgalerie

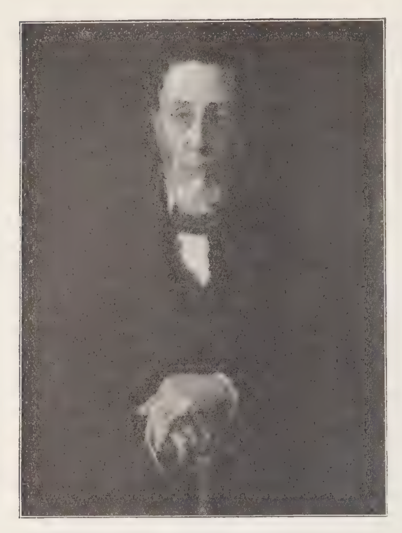


Abb. 96 Bürgermeister Klein von Wilh. Leibl 1871
Berlin, Nationalgalerie

Leben und diese plastische Modellierung des Kopfes zu erreichen, der sich noch dazu hell vom hellen Hintergrunde abhebt. Malerische Feinheiten höchster Art zeichnen dieses Bild aus, mit wie wenig Strichen ist der Hut modelliert, wie raffiniert die Brille mit ihren spiegelnden Gläsern und der Rauch der Virginia-Zigarre gemalt. In der damaligen Zeit, im Jahre 1871, schuf Leibl eine auch in seinem Werk einzig dastehende Leistung, das Bildnis des Bürgermeisters Klein von Brebach bei Saarbrücken (Berlin, Nationalgalerie) (Abb. 96)[74]. Der Dargestellte ist gerade von vorn genommen, annähernd auf die Mittelachse des Bildes gebracht, er sitzt ganz ruhig da, die wiederum wundervoll, aber in einer ungleich lockereren Manier als bei der Gedon gemalten Hände über dem Stock aufeinander gelegt. Es ist die eine Hälfte des Gesichtes belichtet, die andere im Schatten. Aber nun stehlen sich in die Schattenpartie dennoch kleine kecke Lichter und Widerscheine herein. So ergibt sich ein entzückend abwechslungsreiches Helldunkelgeflimmer, wie überhaupt die Malweise, die Strichführung, das Auftragen der Farbenteile und -teilchen mit größter Leichtigkeit und Genialität vollzogen ist. Die Brille wiederum eine malerische Feinheit besonderer Art. Und dennoch besteht der Reiz gerade dieses Bildes nicht in dem Maler-Handwerk allein. Freilich, Leibl war kein Psycholog und wollte keiner sein, wie etwa Lenbach. Aber dadurch, daß er der Natur so unerbittlich ernst und streng ins Antlitz sah und da er selbst ein so reiner, echter, wahrer und einfacher Mensch war, ist es ihm gleichsam wie von selbst und unbeabsichtigt gelungen, in dem Bildnis des Bürgermeisters Klein den Typ des sorgsamen und unbestechlichen, willenskräftigen und doch bescheidenen Menschen und Beamten der vorrevolutionären Zeit späteren Geschlechtern zum Greifen deutlich vor Augen zu stellen und so einen nicht zu unterschätzenden Beitrag zur Kulturgeschichte Deutschlands zu liefern.

Leibls Aufenthalt in Paris wurde durch den Krieg gewaltsam unterbrochen. Er war damals ein baumstarker Jüngling Mitte der zwanziger Jahre, von seltenem Mut und großer Unerschrockenheit. Trotzdem verlangte es ihn nicht danach, inmitten seiner Landsleute fürs Vaterland zu kämpfen. Vielmehr ließ er es geschehen, daß er wegen seiner überragenden Begabung vom Waffendienst befreit wurde. Der diesbezügliche Erlaß ist von König Wilhelm gegeben und von Bismarck gegengezeichnet worden. Wir, die wir von dem großen Erleben des Weltkrieges herkommen, in dem es auf die Dauer keinen rechten Mann längere Zeit außerhalb der Front duldete, dürfen Leibl aus seinem Verhalten keinen persönlichen Vorwurf machen. Wohl aber wirft gerade ein solches Beispiel ein helles Schlaglicht auf den im Verhältnis zu den Freiheitskriegen veränderten Geist unseres Volkes. Damals erstritt sich der Maler Kersting das Eiserne Kreuz. Damals sehnte sich selbst der nicht mehr jugendliche Peter Cornelius über die Alpen, um die Waffe in die Hand zu nehmen. Damals sang und bekräftigte ein Theodor

Körner durch die Tat, daß niemand zu gut, wohl aber viele zu schlecht sind, fürs Vaterland zu sterben. In den Jahren 1870/71 aber war bereits jene fluchwürdige Überschätzung des rein Geistig-Ästhetischen auf Kosten des Heldischen, Nationalen und Staatlichen eingerissen.



Abb. 97 Bildnis Trübners von Wilh. Leibl 1872 (Mit Genehmigung der Phot. Gesellschaft, Charlottenburg)

Jedenfalls stand Leibl in keinem innig lebendigen Verhältnis zu dem Staat, dem er angehörte. Ebensowenig verstand die Nation ihren Künstler. Es ist der Riß, der sich immer und immer wieder so schmerzlich bemerkbar macht. Ungleich besser als in Deutschland war Leibl in Frankreich, in Paris gewürdigt worden. Er hätte sehr wohl nach dem Kriege dorthin zurückkehren können. Vorteilhafte Angebote waren ihm gemacht worden. Er hätte dort in Saus und Braus leben, Pferde und Wagen halten können. Aber er wies dies alles mit kühl ablehnender Handbewegung weit von sich. Er wollte sich nicht durch äußerliches Gesellschaftsleben von seinem inneren Beruf abbringen, nicht einmal darin zerstreuen oder auch nur beeinträchtigen lassen. Dieser echt deutsche Zug tiefer Innerlichkeit macht ihn uns nur um so teurer. Selbst in München, wohin er von Paris zurückgekehrt war, wurde es ihm auf die Dauer zu laut und unruhig, und er vergrub sich seit 1873 fast ganz in die ländliche Einsamkeit kleiner oberbayerischer Orte: Graßlfing in der Dachauer Gegend, Unterschondorf am Ammersee, Berbling, Bad Aibling und zuletzt, seit etwa 1891, Kutterling oberhalb Aibling. Im letzten Grunde war es die unbändige Naturliebe, die Leibl, den urtümlichen Menschen, hinauszog, war es die Grundehrlichkeit seines Charakters, die all den Flitter, das Geschnas, die Unehrlichkeiten und Äußerlichkeiten des städtischen Lebens verachtete und verabscheute und sich nach einfachen, unverdorbenen und ursprünglichen Menschen sehnte. War er doch selbst ein einfacher Mensch, der auch nach geistigen Anregungen, wie sie nur die Großstadt bieten kann, nicht sonderlich viel frug. Dort draußen war er frei und ganz der Kunst hingegeben. Dort hauste er als der alte Junggeselle, der er war, in vollkommener Anspruchslosigkeit zusammen mit seinem unzertrennlich treuen Freund, dem Landschaftsmaler *Johann Sperl* aus Buch bei Nürnberg (1840—1914). Sie kochten zusammen, sie gingen miteinander auf die Jagd, ja sie malten gar bisweilen an einem und demselben Bilde, wobei Leibl die Figuren und Sperl die Landschaft übernahm.

Auf eine gute Küche hielt Leibl große Stücke und pflegte zu sagen, Kochen sei schwerer als Malen. Vor dem Gasthausessen, auch der feinsten Speisehäuser, hegte er großes Mißtrauen. Die Reinheit und Echtheit, die ihm in allem und jedem eigen war und als Höchstes galt, ließ ihn auch vor etwaigen Ersatzmitteln bei der Zubereitung von Speisen zurückschrecken.

Leibl war ein leidenschaftlicher Jäger und wegen seiner Treffsicherheit bei den Einheimischen, insbesondere den Schützen berühmt und hochgeachtet. Seine kraftvolle Natur verlangte gegenüber dem Malerhandwerk nach einem Ausgleich und fand ihn in der Jagd wie beim „Hackeln“ und Steinstemmen. Sperl fürchtete oft, Leibl könnte sich trotz seiner gewaltigen Körperkräfte übernehmen

und brach wohl auch gelegentlich aus dem Stein, mit dem Leibl zu stemmen pflegte, heimlich ein Stück heraus. Die Jagd liebte Leibl vor allem deswegen, weil er sich dabei so ganz dem Leben in und mit der Natur hingeben konnte. Fast noch mehr Freude als die Jagd selbst bereitete es ihm, seine Hühnerhunde zu „führen". Stets nannte er solch einen Hund sein eigen. Für seine seltene Leibesstärke war es bezeichnend, daß er einstmals, wie ein Augenzeuge berichtete, zwei ineinander verbissene Hühnerhunde packte und jeden an eine andere Wand schleuderte. Wegen solcher Kraftleistungen, noch mehr wegen seines biederen, treuherzigen Wesens stand Leibl, der auch die Landestracht, die kurze Wichs, trug, während er seine einheimische Kölner Mundart bis an sein Lebensende bewahrte, bei den Einheimischen, Bauern, Forstleuten, Almbewohnern in hohem Ansehen. Ebenso verkehrte er mit oberbayerischen Landbaronen wie mit den studierten „Honoratioren". Eine innige Freundschaft verband ihn insbesondere mit dem praktischen Arzt Dr. med. Julius Mayr. Aus der Freundschaft mit diesem Manne [der übrigens auch als feiner Goethekenner gerühmt wird] entstand das schönste literarische Werk, das wir über Leibl besitzen, ein liebes und sehr gescheites Buch, das uns das ganze Leben und Treiben Leibls, seine glühende Naturliebe, überhaupt seine aufrechte, grundehrliche menschliche Persönlichkeit genau kennen lehrt, wie es ein klares und gesundes Urteil über Leibls große Kunst enthält, mag man auch mit der ästhetischen Grundanschauung des Verfassers nicht immer übereinstimmen, der ganz auf den Realismus seines Helden eingeschworen ist.

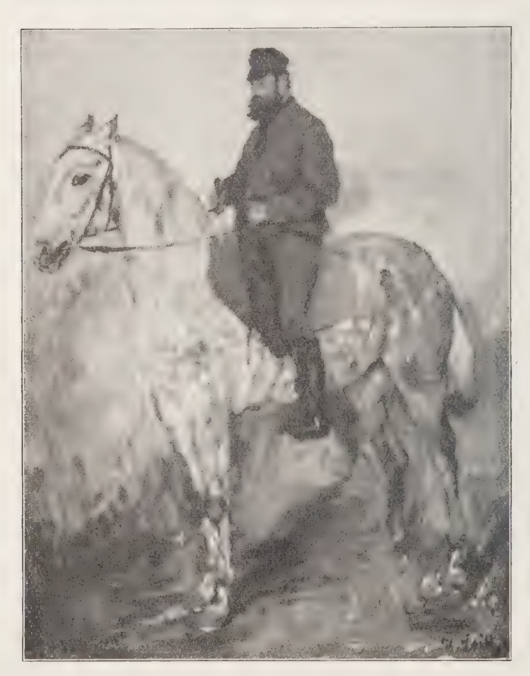


Abb. 98 Der Schimmelreiter von Wilhelm Leibl 1873 (Mit Genehmigung der Photogr. Gesellschaft, Charlottenburg)

Ein so starkes Bedürfnis nach Männerfreundschaft Leibl, diese durch und durch männliche Persönlichkeit, empfand, von Frauenliebe ist er sein Leben lang fast unberührt geblieben. Auch davon weiß das Mayrsche Buch anschaulich zu erzählen. Eine ganz außergewöhnliche Zartheit des Empfindungslebens war dem alten Junggesellen eigen. Die geringste Zweideutigkeit war ihm im Grunde seiner Seele zuwider. Ja, seine Schamhaftigkeit ging so weit, daß er, der große Maler, nicht weiblichen Akt malte.

Dort draußen um München hat Leibl also im wesentlichen sein Künstlerdasein zugebracht, dort draußen hat er sich eingesponnen, unbekümmert um den Streit der großen Welt, am wenigsten bekümmert um ihren Kunststreit. Er ging seinen Weg

für sich, ohne nach rechts oder links auszuspähen. Aus seiner Umgebung wählte er seine Modelle: Bauern, Bäuerinnen, Jägersleute. Er sah sich nicht nach interessanten Typen unter ihnen um, er malte den ersten besten, er erzählte keine Dorfgeschichten wie Defregger, er monumentalisierte seine Modelle nicht wie Millet, er erhob sie nicht zu Trägern höchst persönlicher Schwermut wie Segantini, sondern er malte sie mit der denkbar größten Sachlichkeit ab, wie sie in Wirklichkeit sind: ruhig, schwerfällig, zumeist schweigsam oder wenigstens wortkarg, bisweilen laut herauspolternd, zumeist ernst, gesetzt, würdig, selten in homerisches Gelächter ausbrechend, häufiger pfiffig schmunzelnd (Abb. 100). Mit derselben Liebe und Hingebung, wie die Bauern selbst, malte Leibl ihr Gewand (Abb 102 bis 104 und Kunstbeilage) und ihr Gerät, ihre engen Wohnstuben mit den niedrigen, breiten Fenstern, durch welche das Licht hereinfällt. Wenn Leibl Bauern darstellte, so beruht dies lediglich darauf, daß sie sich ihm gerade als bequeme, leicht zu erreichende Modelle darboten. Wie er auch angeborener Vornehmheit gerecht zu werden wußte, was er als „Damenmaler“ vermochte, offenbaren die Bildnisse der Dame in Schwarz, der Frau von Poschinger und der Gräfin von Treuberg. Von der Gräfin von Treuberg bringen wir in einer Farbentafel das prachtvoll gemalte Bildnis in gestreiftem Kleide. Natürliche Vornehmheit, gepaart mit höchster Schlichtheit, ist hier in einfach vornehmer Auffassung und wundervoller Farbenstimmung wiedergegeben.



Abb. 99 Bauernmädchen mit weißem Kopftuch von Wilhelm Leibl Um 1876
(Mit Genehmigung der Photogr. Gesellschaft. Charlottenburg)
(München, Staatsgalerie)

Draußen in Graßlfing, damals einem Vorwerk des staatlichen Remonte-Depots Bruck, begann Leibl mit einem für ihn seltenen Gegenstand, dem sogenannten „Schimmelreiter“, wohl seinem einzigen Reiterbildnis, das den Stabs-Veterinär Maurer darstellt (Abb. 98). Es ist so monumental im Rahmen wie im Raum untergebracht, daß man nach der Abbildung auf ein Gemälde in großem Format zu schließen geneigt wäre. Dabei ist es ein verhältnismäßig kleines Bild, das nicht einmal einen Meter in der Höhe mißt. Auch das ist für Leibl bezeichnend. Wir können beobachten, daß ein Drang nach monumentaler Wandmalerei die bedeutenden Geister des 19. Jahrhunderts erfüllt, die Cornelius, Rethel, Feuerbach, Böcklin, Marées und später Klinger. Ganz im Gegensatz dazu ist Leibl ausgesprochener Staffeleimaler. Auch seine mehrfigurigen Gemälde gehen selten in ihren Ausmaßen über einen Meter hinaus. Leibl hat später noch einmal ein Pferdeporträt gemalt, im Auftrag des Grafen Treuberg auf Schloß Holzen, und er, der nichts weniger als ein Pferdekenner war, hat dabei dennoch seiner hingebenden Versenkung in den Einzelfall der Natur entsprechend die besonders pikante Nuance der braunen Farbe des Pferdes, vor allem aber die entscheidenden Rassemerkmale des hochedel gezüchteten Tieres so zum Staunen richtig wiedergegeben, daß der gräfliche Besteller ganz hingerissen von Begeisterung war.



Abb. 100 Ungleiches Paar von Wilhelm Leibl Etwa 1876/77
(Nach Photographie der Photogr. Union, München)
Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut

In Graßlfing malte Leibl damals — Mitte der 70er Jahre — aber auch bereits drei seiner berühmtesten Werke: die Dachauerin mit Kind, die zwei Dachauerinnen, beide Gemälde in der Berliner Nationalgalerie, überhaupt einer Fundgrube höchster Leiblscher Kunst, und die Dorfpolitiker.

Mit den Dachauerinnen setzt Leibls Bauernmalerei ein, mit den Dorfpolitikern hat er den Gipfelpunkt seiner vielfigurigen Malerei erklommen. Schon aus Paris hatte er 1870 eine unvollendete Konzertstudie mit vier Figuren heimgebracht. Und eine annähernd ähnliche Gruppierung von vier Figuren hatte er dann 1870/71 zu der „Tischgesellschaft" zusammengefügt. Jetzt wagt er sich an einen Bildaufbau von fünf männlichen Gestalten, Bauern in der Tracht, von denen einer ein Katasterblatt (nicht eine Zeitung) liest, und die man, ziemlich unangebracht, die „Dorfpolitiker" getauft hat. Leibl selber hat gerade auf dieses Bild den größten Wert gelegt, von 1876—77 daran gearbeitet, und in der Tat stellt es eine höchste Arbeitsleistung dar. Von der deutschen Kritik wurde es sehr zurückhaltend, von der französischen mit begeistertem Beifall aufgenommen. Allmählich lernte man auch bei uns die hohen Qualitäten dieses Malwerkes begreifen: die unbedingte Wahrheit, die vortreffliche stoffliche Charakteristik, die Lichtführung, den Blick aus dem Fenster auf das reizvolle Stückchen Landschaft. Jeder einzelne dieser fünf Bauern ist ebenso gut gemalt wie die Einzel-Bildnisse, allein daß wir fünfmal nebeneinander einen vortrefflich abgemalten Mann sehen, erhöht unsere Freude nicht, im Gegenteil, gerade mit diesem Bilde war Leibl an der Grenze seiner Begabung angekommen. Es fehlt das einigende Band. Es fehlt der Schmiß der großzügigen Komposition. Man möchte sagen, dazu war Leibl überhaupt zu ehrlich und zu schlicht. Jener Zeit gehört noch ein Gemälde an, jetzt im Städelschen Institut in Frankfurt a. M., das für uns eine ganz besondere Bedeutung besitzt (Abb. 100). Es heißt jetzt „Ungleiches Paar", und der oberflächliche Beschauer denkt allzu leicht an irgendwelche besonderen Beziehungen der beiden ungleichen Persönlichkeiten statt an die herrliche Malerei, z. B. der Arme und der Hände. Leibl selbst nannte es ganz einfach „Älterer Bauer und junges Mädchen". Der Mann war ein Fischer, das Mädchen aber, die Wirtsrosl von Schondorf, — Leibls einzige Liebe. — Während er noch an den Dorfpolitikern tätig war, malte er zu



Bildnis der Gräfin von Treuberg von Wilhelm Leibl
Original im Besitz der Frau Gräfin R. von Treuberg, München

Paul Neff Verlag (Max Schreiber), Eßlingen a. N.



gleicher Zeit im Freien den „Jäger“, den später zu einiger Berühmtheit gelangten Schriftsteller Anton Freiherrn v. Perfall (Abb. 101). In „kurzer Wichs“, mit grünem Hut, grauer Lodenjoppe, schwarzer wildlederner Hose und Wadlnstrümpfen angetan, mit Gewehr und Rucksack auf dem Rücken und der Pfeife in der Rechten steht der von der Sonne stark gebräunte junge Mann neben einem alten Weidenbaum am Ufer des, wie der Himmel, bläulich-weißen Ammersees. Im Hintergrund tauchen ein paar weiße Häuser auf. Der Jäger hat den rechten Fuß auf einen dürren Baumzweig gestellt, seine linke Hand hängt über dem Gewehrkolben lässig herab. Der Porträtierte schaut aus dem Bilde heraus gerade auf den Beschauer. Neben ihm auf der mattgrünen Wiese liegt sein weißer gefleckter kurzhaariger Hühnerhund. Bei aller Augenblicklichkeit des aus dem Leben gegriffenen Motivs macht sich dennoch auch hier wie bei den „Dorfpolitikern“ eine gewisse Starrheit bemerkbar. Die rollende Bewegung zu malen war Leibl versagt. Gerade durch diese peinlich sorgfältige Beobachtung und Darstellung der Einzelheiten haben die Leiblschen Gestalten leicht einen leisen Anflug von Starrheit erhalten, wohlverstanden: die Gestalten in ganzer Figur. Dagegen war Leibl im Brustbild wie im Kniestück einfach vollendet. Ein solches malte er unmittelbar darauf von dem älteren Freiherrn Max von Perfall auf Schloß Greiffenberg (München, Staatsgalerie). Es ist großartig, wie die lebensvolle Persönlichkeit hier in allem und jedem, in der ganzen Aufmachung, in der Ansicht des Kopfes gerade von vorn, in der Körperwendung nach der einen, der Blickrichtung nach der anderen Seite, in der ausladenden Bewegung des linken Armes wie in der zusammengeschlossenen rechten Faust voll erfaßt ist. Merkwürdig, wie man sich angesichts dieses Bildes von 1876/77 durch die Malweise, insbesondere der Hände, wieder an die klassischen Niederländer des 17. Jahrhunderts erinnert fühlt.

In einem höchst interessanten Gegensatz zu diesem Bildnis steht dasjenige des Malers Jean Paul Selinger, gleichfalls in der Staatsgalerie. Der Dargestellte ist ins scharfe Profil gestellt und das Porträt wenig unter den Schultern scharf abgeschnitten. Von seltener Feinheit und Wirksamkeit der Gegensatz zwischen dem auffallend bleichen Gesicht und dem schwarzen Haupt- und Barthaar, dem dunkeln Hintergrund, dem dunkeln Rock. Scharf



Abb. 101 Der Jäger (Anton v. Perfall) von Wilhelm Leibl 1875
(Aus Bruckmanns „Ein Jahrhundert deutscher Kunst“)
Berlin, Nationalgalerie

schneidet der weiße Umlegkragen zwischenhinein. Eine gewisse Schärfe ist überhaupt dem ganzen Bild eigen. Scharf läuft die Profillinie über die hohe Stirn und die gebogene Nase hinab. Von einer ganz merkwürdigen Klarheit und Bestimmtheit die wunderbare Modellierung des Ohrs. Genau wie beim Baron Perfall ist das ganz andere Gehaben und innere Sein dieses Menschen in das Porträt hineingemalt: Traurig, weltschmerzlich, gespannt, abwartend, vorsichtig, von hoher Geistigkeit erscheint uns der Dargestellte. Jedenfalls psychologisch wie erst recht vom rein malerischen Standpunkt ein Bildnis allerersten Ranges. Die Entstehungszeit steht nicht fest. Dr. Mayr bringt es mit den Künstlerporträts vom Anfang der 1870er Jahre zusammen. Im Münchener Katalog wird es „um 1875" angesetzt. Man wäre geneigt, es eher später als früher anzusetzen, denn von der lockeren Malweise jener frühen Künstlerbildnisse wie desjenigen des Bürgermeisters Klein ist es in der messerscharfen Bestimmtheit der Zeichnung und Modellierung weit entfernt und weist mehr auf die spätere Zeit. Je länger Leibl nämlich da draußen saß, je mehr die Manetschen Pariser Eindrücke verblaßten, je seltener er auch die niederländische Münchener Tonmalerei vor sich sah, um so mehr bildete er damals, Ende der 70er Jahre und um die Wende des Jahrzehnts einen neuen, zeichnerisch wie malerisch gleich höchst entwickelten Stil aus. Und wenn er auch von jeher in seiner Kunst vor allem seine eigene Begabung ausgesprochen hatte und die Einflüsse von Rambergs, Pilotys, überhaupt Münchens und der alten Niederländer, sowie Courbets und Manets nur als nebensächlich gewertet werden dürfen, so fand er doch jetzt erst die ihm ganz allein eigene und eigentümliche Ausdrucksart. Und es ist merkwürdig: gerade diese Weise stimmt am meisten mit der altdeutschen, z. B. Holbeins zusammen, ohne daß Leibl von Holbein etwa unmittelbar beeinflußt worden wäre, welche Zumutung er selbst wohl am entschiedensten abgelehnt hätte. Aber deutscher Geist sprach sich eben in verschiedenen Jahrhunderten gerade in den größten Künstlern im letzten Grunde gleich aus. Freilich nur allgemein gesprochen. Die eigentliche Malweise, die Art und Weise, die Farben aufzutragen, den Pinsel zu führen, blieb stets eine verschiedene. Leibl, und das war sein höchster Stolz, malte stets, ob mit breitem oder spitzem Pinsel, à la prima. Das heißt: er setzte ohne Vorzeichnung gleich beim ersten Strich die Farbe so hin, wie er sie haben wollte. Ein nachträgliches Verbessern, Abkratzen und Übermalen oder gar Lasieren, das heißt ein Darüberstreichen anderer Farben, durch die man die darunter befindlichen hindurchsieht, wie etwa Cranach gemalt hat, gibt es bei Leibl nicht. Thoma erzählte sehr launisch, daß ihm Leibl immer ein wenig mißtraut habe, weil er ihn des Lasierens beargwöhnte. Wenn man nun Leibl in rein geistiger Hinsicht, in bezug auf Grundauffassung so häufig als einen Wesensgleichen unseres größten deutschen Malers, Hans Holbein, aufgefaßt hat, so wären ja in der Tat Vergleichsmomente genug aufzufinden, aber ungleich näher als diesem Meister der dramatischen Aktion, dem geistig beweglichen Schwaben, dem phantasiegewaltigen Holbein, steht der schwerblütige Leibl dem großen Niederdeutschen der älteren Kunstgeschichte, dem einzigen Jan van Eyck. Wie in dem größten süddeutschen Künstler des 19. Jahrhunderts, dem Schweizer Arnold Böcklin die Phantasiefülle, die Kraft des inneren Schauens, der Humor, die einst in den großen oberdeutschen Meistern Dürer und Holbein, Cranach und Altdorfer, Hans Baldung Grien und Matthias Grünewald gelebt und gewirkt hatten, gleichsam wieder Fleisch und Blut annahmen, so scheint in dem Kölner Wilhelm Leibl ein Künstler vom Schlage des alten Niederdeutschen Jan van Eyck von neuem erstanden zu sein. Bei Leibl wie bei Eyck finden wir Menschen in vollkommener Ruhe des Leibes und der Seele, bei beiden die gleiche, unerbittlich strenge psychologische Charakteristik, bei beiden das gleiche künstlerische Verliebtsein in die menschliche Hand, bei beiden die gleiche koloristische Feinfühligkeit, bei beiden

die gleiche glänzende stoffliche Charakteristik, die ein Stück toten Gewandes zu einem lebendigen Kunstwerk zu gestalten versteht, bei beiden die gleiche bewundernswerte Fähigkeit, genau bis ins Einzelnste zu sein, ohne in kleinliche Tüftelei auszuarten. Beide aber sind der Gefahr nicht entronnen, mit all ihren Vorzügen bisweilen in Starrheit zu verfallen. Man betrachte daraufhin unsere Abbildungen. — Das weiße Brusttuch über dem „Mieder" (Abb. 102) ist mit roten Kreuzen bedruckt, das schwarze Mieder selbst mit Silberschmuck geziert, die feingefältelte Schürze blau; violett-schwarz die teils gleichfalls zierlich gefältelten, teils gepufften Armel wie auch der Rock. Die sogenannte „Miederstudie" wie die „Hände" (Abb. 103) sind in Wahrheit gar keine Studien, vielmehr Überbleibsel von Bildern, die der Künstler im Unmut maßloser Selbstkritik mit eigener Hand zerschnitten und zerstückelt hat! —



Abb. 102 „Miederstudie" von Wilhelm Leibl 1878–81
(Aus Bruckmanns „Ein Jahrhundert deutscher Kunst")
Berlin, Privatbesitz

Um die Wende der 70er, 80er Jahre, von 1878–82, schuf Leibl sein weltberühmtes Meisterwerk, die „drei Frauen in der Kirche" (Abb. 104), jetzt in der Kunsthalle zu Hamburg. Er nimmt wieder einen großen Anlauf wie bei der Tischgesellschaft und den Politikern, er dehnt seine Darstellung auf die ganzen Gestalten aus, aber er beschränkt sich auf drei Figuren, hält sich in sehr bescheidenen Ausmaßen und es ist ihm diesmal zweifellos in der Gesamtwirkung des Bildes gelungen, über die eben erwähnten Bilder wie über den „Jäger" und die thematisch verwandten Dachauerinnen hinaus zu gelangen. Neben den gewohnten Vorzügen Leibls: der tatsächlichen Erfassung des wirklichen Lebens, der glänzenden stofflichen Charakteristik und der herrlichen Malerei zeichnet sich dieses Bild noch durch einen wunderbaren Rhythmus aus, indem die Anlage des Ganzen mit dem Faltenzug der Gewänder und dem Schnörkelwerk des Rokoko-Betstuhls in wundervoller Harmonie zusammenklingt. Im weiteren Verlauf der 1880er Jahre scheint Leibl einen noch größeren Anlauf genommen zu haben mit einem Wildschützenbild, womit er aber über die Grenzen seiner Kraft hinausgestrebt und dies



Abb. 103 „Zwei Hände mit Buch" von Wilhelm Leibl Etwa 1885
(Aus Bruckmanns „Ein Jahrhundert deutscher Kunst")
Berlin, Privatbesitz



Abb. 104 Drei Frauen in der Kirche von Wilhelm Leibl 1878—82
Hamburg, Kunsthalle
(Zu Seite 139)

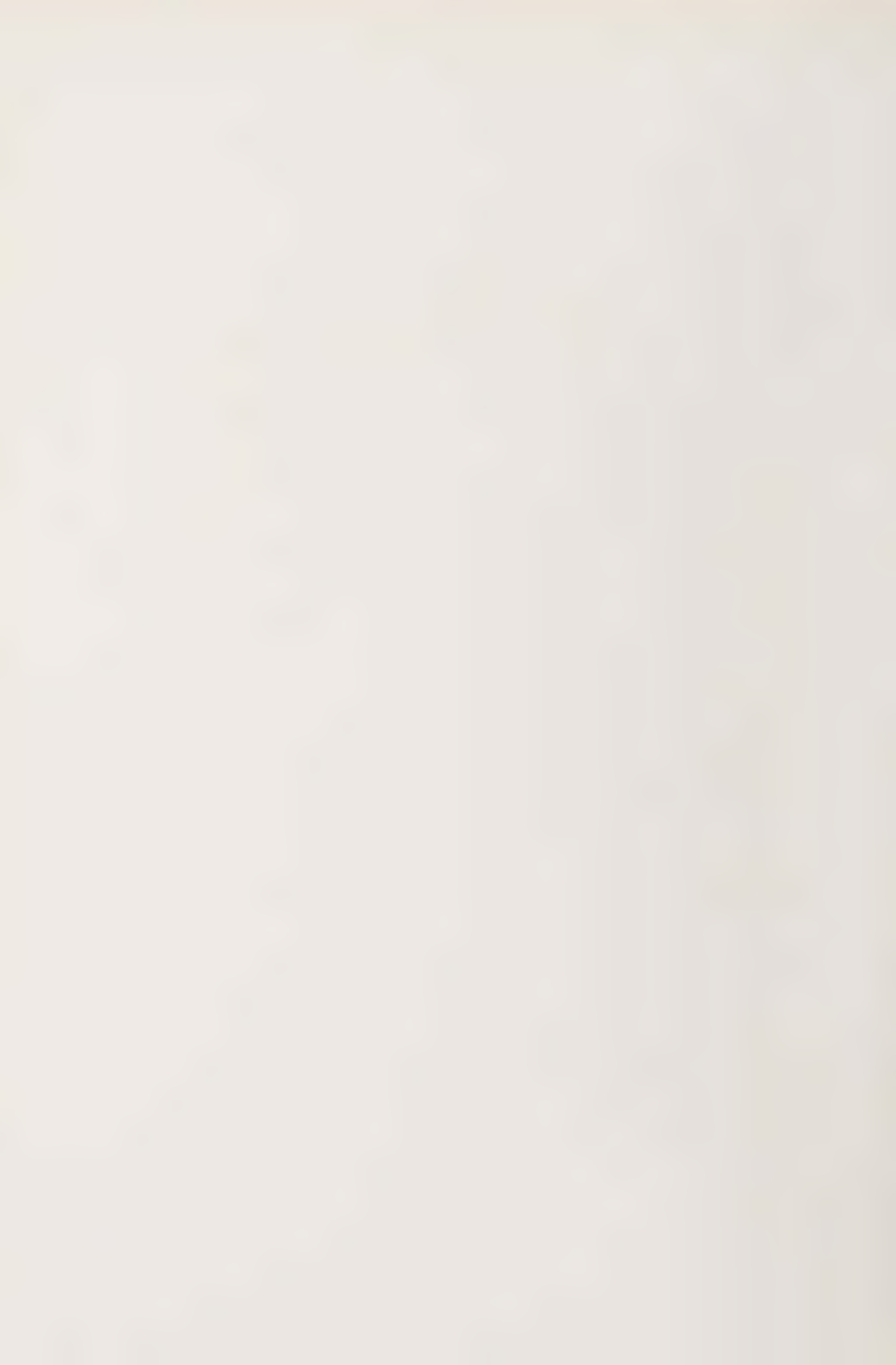
selbst gefühlt zu haben scheint, jedenfalls hat er dieses Bild wieder selbst zerschnitten. Und wenn man einzelne Stücke daraus in der Berliner Nationalgalerie vorurteilslos betrachtet, so scheint einem bei aller Pracht der Malerei und aller bewundernswerten Naturwiedergabe im Einzelnen, z. B. in der Erscheinung des jungen wie im Kopf des älteren Schützen, das sozusagen altdeutsche Prinzip übertrieben zu sein. Dagegen schließt diese ganze Holbein-Periode mit dem kleinen über alle Begriffe feinen Doppelbildnis des Bauern in der scharlachroten Weste und des jungen bildsauberen Mädels „in der Bauernstube“, das er 1890 gemalt hat und das zu den Perlen der Münchener Staatsgalerie gehört, geradezu glänzend ab (Farbentafel). In den 1890er Jahren vollzog sich dann ein nochmaliger Stilwandel, insofern als Leibl dem damals in München und überhaupt in ganz Deutschland eingedrungenen Impressionismus Zugeständnisse einräumte. Nicht daß er nicht noch immer überaus gute Bilder gemalt hätte, allein Leibl näherte sich jetzt mehr der allgemeinen Produktion seiner Zeit, wie z. B. einem Gotthardt Kühl, wofür der Raucher „in der Kleinstadt“ von 1894, München, Staatsgalerie, bezeichnend ist. Immerhin entstehen auch jetzt noch prachtvolle Bildnisse in Öl, wie in Kohle, Bleistift und Federzeichnung, z. B. der Sohn des Tierarztes Reindl, „Der Jäger Karebacher“, gleichsam Leibls Leibjäger, das Bildnis seines Biographen Dr. Mayr, das „Mädchen am Fenster“ (Abb. 105). Selbst im Jahre seines Todes, 1900, hat Leibl mit dem Bildnis der Frau Roßner-Heine, wenigstens nach der Abbildung zu urteilen, ein Werk von so staunenerregender Schönheit und Lebensfrische geliefert, daß es auch dem besten seiner früheren Gemälde nicht nachsteht.

Das unbändige Leben, das der Gewaltmensch im Freien, auf der Jagd, beim Segeln, beim Stemmen, beim Hackeln, wohl auch ein wenig beim Zechen,



In der Bauernstube von Wilhelm Leibl 1890
München, Staatsgalerie

Paul Neff Verlag (Max Schreiber), Eßlingen a. N.



vor allem aber beim Arbeiten, gelegentlich auch beim Arbeiten im Freien trotz Kälte und Nässe geführt, hat selbst seine herkulischen Körperkräfte vor der Zeit gebrochen. Ein Herzleiden hatte sich eingestellt. In der Löbeschen Klinik in Würzburg, wo Verwandte von ihm lebten, ist er bereits im Jahre 1900 gestorben.

Der Abschied von der schönen Welt ist ihm nicht leicht gefallen.

„Zum Sehen geboren,
„Zum Schauen bestellt,
. . . .
„Gefällt mir die Welt.
„Ihr glücklichen Augen,
„Was je ihr gesehn,
„Es sei wie es wolle,
„Es war doch so schön!“



Abb. 105 Mädchen am Fenster von Wilhelm Leibl 1899/1900
(Mit Genehmigung der Photogr. Gesellschaft, Charlottenburg)

Leibl hat die malerische Kultur Deutschlands auf eine höhere Stufe emporgehoben. Und zwar vollbrachte er diese Tat im Zusammenhang mit der Münchener Kunstentwicklung und aus dieser heraus. Erinnern wir uns, daß hier Piloty im Gegensatz zu der zeichnerischen und Gedankenkunst, die von Cornelius bis auf Wilhelm Kaulbach geherrscht hatte, die koloristische Richtung begründete und daß diese aus seinem Atelier oder wenigstens aus seiner Einflußsphäre heraus mannigfach weiterentwickelt wurde, so auf eine geniale, aber rein dekorative Weise von Makart, im Sinne der alten Meister aber von Lenbach. Wilhelm Diez dagegen kam es schon recht eigentlich auf die Malerei als solche an, nur vermochte er sich weder inhaltlich noch formal von den großen Alten ganz frei zu machen und auf eigene Füße zu stellen. Hier nun setzte Wilhelm Leibl ein und vollbrachte diese Tat der Befreiung, deshalb muß er neben Böcklin, dem Schöpfer moderner Grundanschauung, als Begründer moderner deutscher Malerei gefeiert werden. Deutscher Malerei insofern, als er diese Tat im wesentlichen unabhängig und selbständig vollbracht hat. Und der Meister stand nicht allein. Seine Ideale lagen damals in der Luft. Es war die Zeit der großen deutschen Maler des 19. Jahrhunderts. In diesem Sinne spricht man gegenwärtig bisweilen von einer Generation von 1870. In niemandem aber verkörperten sich diese Ideale so rein und so groß wie in Leibl, und niemand hat gerade auf die Besten seiner Zeit einen so ausschlaggebenden Einfluß ausgeübt wie er.



Abb. 103 Bauernhaus mit Strohdach von Johann Sperl
Berlin, Privatbesitz
(Aus Bruckmanns „Ein Jahrhundert deutscher Kunst")

Leibl zunächst und in einem Atem mit ihm wurde bereits *Johann Sperl* (1840 bis 1914) genannt, sein alter ego, der mit ihm getreulich alle Freuden und Leiden der Einsamkeit, der Jagd und des Künstlerdaseins teilte. Der kleine, bewegliche Franke war um den großen, schwerfälligen und doch so leichtsinnigen Kölner, der seine ungeheuren Körperkräfte in übermenschlichen Anstrengungen vergeudete, sorgend bemüht wie eine Mutter um ihr Kind. Sperl, als Sohn unbemittelter Landleute in Buch bei Nürnberg geboren, wurde zuerst Lithograph in Nürnberg, dann Schüler A. von Rambergs in München und Verfertiger gut verkäuflicher Genrebilder, endlich Genosse Leibls und Maler schlechthin, Landschaftsmaler. Er ist nicht technischen Problemen nachgegangen, sondern er gab ganz einfach in seinen Bildern die schöne oberbayerische Gegend zwischen München und dem Gebirge mit all der innigen Künstlerliebe wieder, die er ihr in seinem reichen und reinen Malergemüt entgegenbrachte, die blumigen Wiesen mit ihren Glockenblumen, Grasnelken und Schierling in lauter hellen duftigen und reinen Farben, in Grün, Lila und Blau, im Hintergrund etwa die Berge oder ein Dörflein mit seiner trauten Kirche oder vorn ein einzelnes sauber gestrichenes Bauernhaus mit braunem Holzwerk und dunkelm Schindeldach. Thematisch wich er also völlig von Leibl ab und ist ungleich mehr als dessen guter Geselle wie als ein von ihm beeinflußter Schüler aufzufassen (Abb. 106 und 107).

Der Einfluß, den Leibl aber sonst ausübte, war groß, er ging ebenso in die Breite wie in die Tiefe. Und neben eigentlichem Einfluß lassen sich gemeinsame gleiche oder ähnliche Strömungen und Bestrebungen feststellen. Vor allem war die Begeisterung für Courbet dem ganzen damaligen Münchener Leiblkreise um 1870 gemeinsam. Da ist zunächst der Frankfurter *Viktor Müller* (1829—79) nochmals zu erwähnen, der bereits im ersten Bande behandelt wurde. Er kam 1865 aus Paris und von Courbet nach München. Es scheint aber nicht, daß er, der Ältere, Leibl wesentlich beeinflußt hat, daß etwa Leibl von ihm seinen Ausgangspunkt genommen habe. Ihre Bilder wie ihre Geister waren denn doch zu verschieden. Bei Müller ein schweres schwüles Wesen. Tiefe Schatten, lockere Form. Wie anders die Reinheit, Klarheit, Herbheit bei Leibl, die helle Bestimmtheit der Zeichnung und Modellierung. Gerade an dem Unterschied zu Müller, der sich von Courbet willig beeinflussen ließ und diese Einflüsse nach München weitergab, kann man die Eigenwüchsigkeit des Leiblschen Stils klar erkennen. Aber sonst, wie gesagt, gab Müller Courbetschen Einfluß weiter. Da war zunächst sein engerer Landsmann *Otto Scholderer* (in Frankfurt a. M. 1834 geboren, 1902 gestorben). Noch 1861 hatte er einen Violinspieler in einer ausgesprochen deutschen Auffassung gemalt (Abb. 108). Mit welcher Gemütstiefe, ähnlich wie bei Schwind, ist hier die im Innenraum webende Stimmung erfaßt, der Ausblick

ins Freie gegeben und die ganze Gestalt des schwärmerischen Geigenspielers von Empfindung erfüllt! — Das Bild besitzt eine merkwürdige Ähnlichkeit mit dem gleichfalls in Frankfurt befindlichen Gemälde der „Schwarzwälderin" aus demselben Jahre von Hans Thoma. In den 1860er Jahren ging Scholderer nach Paris und trat dort wie zu Courbet auch zu den Impressionisten in Beziehungen. Auf einem der berühmten Gruppenbildnisse von Fantin-Latour: „Das Atelier von Battignolles" wurde er mit verewigt (Abb. 17). Auf der Jahrhundertausstellung war ein Stilleben mit einem Reh, Fischen, Gemüsen und Flaschen von 1869/70 zu sehen, das sowohl von Courbet, als auch, wie mir scheint, von Cézanne beeinflußt wurde, und das andererseits nicht ohne unmittelbaren Zusammenhang mit dem Courbetschen Thomabilde: dem Knaben mit dem toten Reh von 1868 zu denken ist. Freilich ist die Widerspiegelung Courbets bei den beiden deutschen Malern verschieden: bei Scholderer ein reizvolles Helldunkel, bei Thoma breit hingestrichene Tonflächen. Thoma selber, der anfangs der 70er Jahre unmittelbar nach seinem Pariser Aufenthalt in München tätig war, gerade damals seine ausgesprochen realistische Periode hatte und ein gut Teil seiner besten Bilder malte, hatte Beziehungen zum Leiblkreise. Und erst recht der oberbayerische Thoma: Karl Haider, der der bayerischen Landschaft mit derselben deutschen Gründlichkeit auf den Leib rückte, wie Leibl in seiner „Holbein-Epoche" den altbayerischen Menschen. Haider wie Thoma empfingen also Anregungen von Leibl, der schon in seiner Jugend auf einem Düsseldorfer Künstlerfest als Malerkönig gefeiert worden war. Andererseits sollte Thoma den Leibl-Schüler Trübner auf landschaftlichem Gebiete anregen. So schneiden und durchkreuzen sich die Kreise der Phantasie- und Wirklichkeitsmaler, der großen Idealisten und Realisten. Nur Böcklin, der ausgesprochenste Phantasiemaler, und Leibl, der entschiedenste Realist, haben, wie es scheint, auch nicht die geringsten Anregungen gegenseitig empfangen und gegeben, obwohl beide damals, anfangs der 1870er Jahre, in demselben München tätig waren. Dagegen hat Meier-Graefe die sehr interessante Behauptung aufgestellt, daß selbst Munkacsy (der übrigens je im selben Jahre geboren und gestorben ist wie Leibl, vgl. Bd. I, S. 296) von Leibl beeinflußt wurde und diesen Einfluß nachmals an Liebermann und Uhde weiter gegeben hat. Danach wäre dann auch die Berliner Schule aus der Münchener und, wie bei den Franzosen, so auch bei uns der Impressionismus aus dem Kolorismus organisch herausgewachsen.



Abb. 107 Bauernstube von Johann Sperl
Berlin, Nationalgalerie
(Aus Bruckmanns „Ein Jahrhundert deutscher Kunst")

Als eigentliche Leibl-Schüler aber darf man wohl Alt, Hirth, Schuch und Trübner bezeichnen. Die beiden ersteren waren, ebenso wie Sperl und Leibl selber, aus dem Münchener Atelier von Rambergs hervorgegangen. *Theodor Alt* war

1846 in Döhlau bei Hof geboren, er lebte nachmals 1878—1901 in Rothenburg und seitdem in Ansbach. Da er aber infolge einer schweren Erkrankung früh zu malen aufhörte, gibt es nur wenige Bilder von ihm, aber ganz ausgezeichnete Stücke. Auch er berührt sich gelegentlich stofflich mit Thoma (Siebenschläfer, Jahrhundertausstellung Nr. 28). Er malte Leibls Atelier wie dasjenige Hirths, in dem er diesen mit seiner jungen Gattin darstellt (Abb. 109), etwa in derselben bewegten Auffassung wie Leibls frühe Bilder des Schauspielers (Karl Haider) und der Kritiker (Haider und Hirth). *Rudolf Hirth* wurde, in demselben Jahre 1846 wie Alt, in Gräfentonna bei Gotha geboren, er war ein Bruder des bekannten Herausgebers der Münchener Neuesten Nachrichten, des Formenschatzes und der Jugend Georg Hirth und nannte sich zum Unterschied von diesem Hirth du Frênes. Von ihm hängt in der Kunsthalle zu Karlsruhe das prachtvolle Bild „Die Maler Wilhelm Leibl und Johann Sperl auf dem Ammersee“. Von ihm rührt auch das eine der vier berühmten Schuchporträts her (Abb. 110). *Charles Schuch* (in Wien 1846 geboren und 1903 gestorben) besuchte von München und dem Leiblkreis aus mit Trübner Paris, wo er unmittelbar den Einfluß Courbets erfuhr. Er lebte nachmals viele Jahre im Ausland, namentlich in Venedig und in Paris, aber auch in Holland. Er war der eigentliche Stillebenmaler des Leiblkreises, er hat gelegentlich gelandschaftert, er hat denselben alten Schrank in Leibls Werkstatt und im selben Jahr wie Trübner gemalt, aber letzten Grundes steht er als der Maler der Früchte, der Äpfel, des Spargels, der irdenen und Zinnkrüge vor unserm geistigen Auge. Er kam von der alten Wiener Kultur her, er bewährte einen feinen Geschmack und eine eindringliche Naturliebe schon in der Auswahl und in der Anordnung der herrlich buntfarbigen Äpfel. Herrlich ist es auch, wie die Zinnkrüge das Licht widerspiegeln, und es ehrt gewiß den Künstler, wenn man vor seinen Bildern an Frans Hals denken und sich ihrer dennoch uneingeschränkt weiter erfreuen kann. Etwas wienerisch einschmeichelnd Liebenswürdiges ist seinen Schöpfungen eigen. Dabei sind die Stilleben ebenso fest, bestimmt und klar gezeichnet wie schön gemalt. Dagegen dürfte

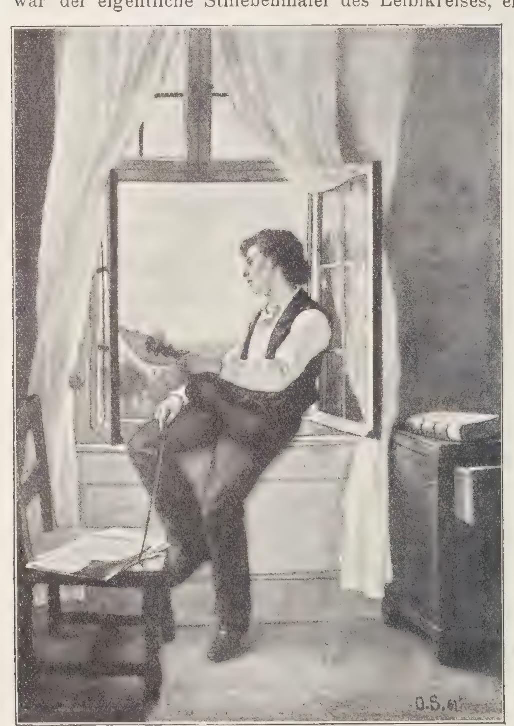


Abb. 108 Der Violinspieler von Otto Scholderer
Privatbesitz, Frankfurt a. M.
(Mit Genehmigung der Photogr. Gesellschaft, Charlottenburg)
(Zu Seite 142)

seine Kraft für den Aufbau umfangreicher Landschaften nicht ganz ausgereicht haben.



Abb. 109 Rudolf Hirth im Atelier von Theodor Alt 1870
Berlin, Nationalgalerie
(Aus Bruckmanns „Ein Jahrhundert deutscher Kunst")

Der ungleich bedeutendste, dabei jüngste dieser ganzen Künstlergruppe, der trotzdem seinerseits auf Schuchs Stillebenmalerei entscheidenden Einfluß gewinnen sollte, war *Wilhelm Trübner*[75] (1851—1917). Er wurde in Heidelberg, also wie Thoma im Großherzogtum Baden, geboren, war aber der Stammeszugehörigkeit nach Rheinfranke wie Leibl. Gleich manch anderem deutschen Maler bis auf Dürer und Schongauer hinab ist Trübner ein Goldschmiedssohn gewesen, aus alter angesehener und wohlhabender Familie, und eine gediegene Handwerklichkeit, die Begeisterung für Echtheit und Lauterkeit, der Sinn für edle Stoffe blieb ihm zeitlebens eigen und bildet einen Grundzug seines Wesens als Mensch wie als Künstler. Andererseits besaß Trübner die natürlich männliche Freude an Schwert und Pferd. Reiten, Schläger-, Säbel-, Pallasch-, Dolch-, Florett- und Bajonettfechten bildete seine Erholung. Nach Karlsruhe gekommen, sprang er in eine Verbindung an der technischen Hochschule ein. Freudig sah er seiner Einberufung zum Kriegsdienst 1871 entgegen. Und als demobilisiert wurde, wartete er mit der Ableistung seiner Dienstzeit in der sicheren Erwartung, daß nach den Erfahrungen von 1864, 66, 70 doch bald wieder ein neuer Krieg ausbrechen würde. Dann als Einjährig-Freiwilliger bei den Dragonern fühlte er sich im Sattel und bei der Führung der Waffe so wohl wie im Atelier vor seiner Staffelei. Er malte sich selbst in Uniform, in blinkendem Renaissance-Harnisch und zu Pferd. Er pflegte seine Vergleiche aus dem Soldatenleben her zu nehmen, und auch sonst klingt seine Ausdrucksweise soldatenhaft. Wenn wir uns Wilhelm Leibl unwillkürlich als Jäger vorstellen, in der kurzen Wichs, mit dem Gewehr in der Hand und den Hühnerhund zur Seite, so schwebt der frische, starke, durch und durch männliche Wilhelm Trübner unserer Phantasie fast wie ein alter deutscher Landsknecht

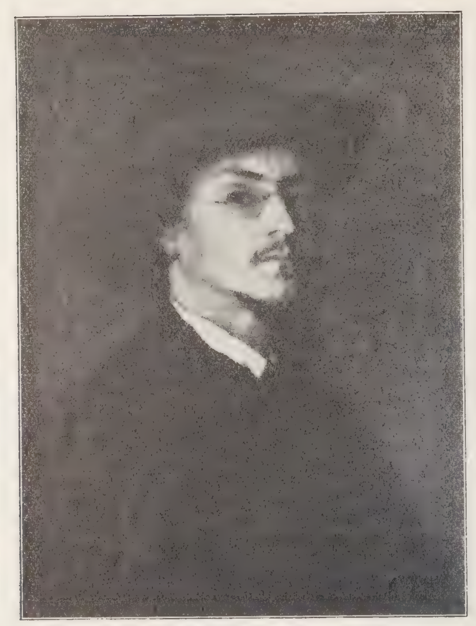


Abb. 110 Maler Schuch von Hirth du Frênes 1874
München, Staatsgalerie
(Aus Bruckmanns „Ein Jahrhundert deutscher Kunst“)
(Zu Seite 144 und 131)

oder wie ein Rittersmann vor, vom Geist Frundsbergs und Götzens von Berlichingen umwittert.

Sein künstlerischer Werdegang vollzog sich in noch reicheren Windungen als derjenige Leibls, führte aber dennoch glücklich zur Vollendung. In Trübners früheste Jugend ragte die Persönlichkeit Anselm Feuerbachs herein, der in Heidelberg seine Stiefmutter zu besuchen pflegte. Feuerbach setzte es bei dem Vater Trübner durch, daß Wilhelm die Künstlerlaufbahn erwählen durfte, und auf Feuerbachs Veranlassung wurde er 1867 nach Karlsruhe auf die Akademie geschickt. Dort lernte er damals schon den genialen Maler Hans von Straschiripka, genannt Canon (I. Teil, S. 292) kennen. Nach Schluß eines Schuljahres trat er in die Malschule Alexander von Wagners in München über, folgte aber bereits 1869 wieder Canon, der inzwischen nach Stuttgart übergesiedelt war. Unter Canons Einfluß ist Trübners frühestes bekanntes Bild „In der Kirche“, Karlsruhe, Kunsthalle, entstanden. Dann kam er ein zweites Mal nach München und trat nun in die Malschule des Altmeisters Wilhelm Diez ein (I. Teil, S. 278). Jetzt lernte er Charles Schuch und durch ihn im Sommer 1871 auch Leibl selbst kennen. Bereits im Jahre darauf und weiter in den folgenden Jahren malte Trübner ein Teil seiner besten Bilder. In der Tat, die Zeit von 1872—76 ist als seine erste Meisterschaftsepoche zu bezeichnen. Es ist beinahe unfaßlich, wenn man das Bildnis seines Paten, des Heidelberger Bürgermeisters Hoffmeister von 1872 (Abb. 112) mit dem Bilde „In der Kirche“ von 1869 vergleicht, welche Fortschritte der Künstler in den wenigen Jahren gemacht hat. Durch das Hinzutreten, den Einfluß und die freudige Anerkennung Leibls waren alle etwa noch schlummernden Kräfte in Trübner geweckt worden. Das Hoffmeister-Porträt ist eine geradezu staunenerregende Leistung für einen Einundzwanzigjährigen! — Es hat etwas Verlockendes, die beiden Bürgermeisterbilder der beiden großen Künstler Leibl und Trübner miteinander zu vergleichen. Man erlebt die innere Verwandtschaft und zugleich ihre individuelle Verschiedenheit. Gleich frontal, gleich monumental ist das Trübnersche Bildnis aufgebaut. Auch hier erscheinen beide Hände, diesmal ineinander gefaltet. Das Licht fällt aber nicht von einer Seite, sondern gleichmäßig auf das Antlitz, so daß beide Hälften gleich klar hervortreten. Der Trübner eigene Sinn für das Dekorative macht sich von allem Anfang an in der herrlichen Malerei des gesprenkelten Lehnstuhls wie der grauen

Weste geltend, dazwischen ist das tiefe satte Schwarz des Rockes, das Trübner wie wenige Maler der ganzen Kunstgeschichte malen konnte, koloristisch wirksam hineingespannt. Die Höhe, die unser Meister hier erklommen, hat er wohl überhaupt nie überstiegen, ja er hat sie nicht immer zu behaupten vermocht. Zu der besonders beglückenden und eindringlichen Wirkung des Bürgermeister-Bildnisses trägt allerdings auch, so unkünstlerisch gedacht dies scheinen mag, die sympathische und imponierende Persönlichkeit des Dargestellten nicht unwesentlich bei. Trübner war in der Stoffwahl besonders glücklich gewesen und die Bedeutung des dargestellten Gegenstandes für die Wirkung der Kunst läßt sich nun einmal nicht leugnen. Den inbrünstigen Ausruf: „Gieb, Muse, Stoff! —“ legt ein Dichter von der Größe Conrad Ferdinand Meyers seinem Ulrich Hutten in den Mund. Als ein weiteres Glanzstück Trübnerscher Bildniskunst ist das Porträt seines Freundes, des Münchener Dichters Martin Greif, vom Jahre 1876 zu betrachten (Abb. 117). Der Dargestellte ist in halber Figur und im Dreiviertelprofil nach rechts gegeben. Er sitzt auf einem gepolsterten Stuhl und ist ganz in die Lektüre eines Buches versunken, das er in beiden Händen hält. Zwischen dem Zeige- und Mittelfinger der Rechten ein Sträußchen Maiglöcklein. Und wie diese Blumen einen besonders farbigen Akzent in das koloristische Ganze — eine Harmonie von hellrosa Fleischfarbe, Schwarz und Braun, der Sessel dunkeloliv und der Vorhang blutrot — hineinbringen, so verbreiten sie auch über die sonst so schlicht natürliche Wiedergabe einen feinen, zarten Duft von Poesie. Man erlebt hier wie angesichts des Bürgermeister-Bildnisses, daß Trübner, der Leibl so nahe wie kein anderer gekommen, trotzdem beileibe nicht etwa als bloßer Nachahmer des großen Kölners aufgefaßt werden darf, vielmehr steht er ihm als eine fest in sich geschlossene, selbständige, kongeniale Künstlerpersönlichkeit gegenüber. Im letzten Grunde liegt doch wieder eine Welt zwischen der Kunst der beiden Männer! Trübner verfügte nicht



Abb. 111 Stilleben von Charles Schuch Berlin, Nationalgalerie
(Aus Bruckmanns „Ein Jahrhundert deutscher Kunst“)

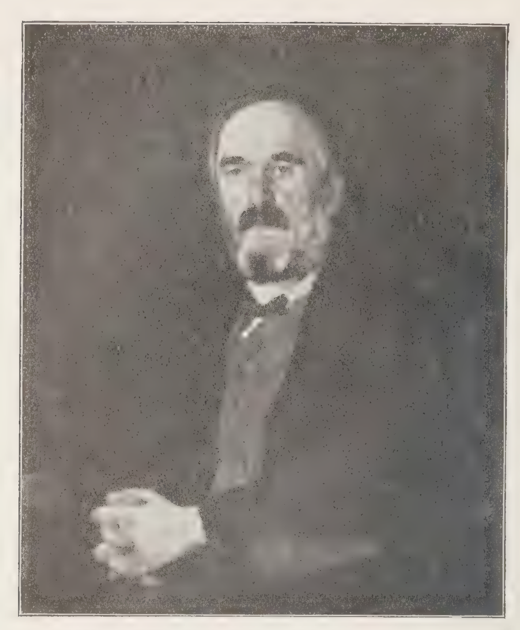


Abb. 112 Bürgermeister Hoffmeister aus Heidelberg von W. Trübner 1872
Berlin, Nationalgalerie
(Zu Seite 146)

über die einzig dastehende zusammengefaßte geistige Kraft und haarscharfe Bestimmtheit Leibls, dafür stand er aber der Natur mit noch größerer Unmittelbarkeit gegenüber. Vor allem aber sah Trübner noch entschiedener von der Linie ab und baute seine Bilder lediglich auf dem Ton auf. Die Farbe rein auf die Leinwand zu bringen, ist von jeher sein Ehrgeiz gewesen. Das Holbeinsche bei Leibl fehlt Trübner ferner ganz, an seiner Wiege haben dafür Frans Hals, Jan ver Meer und Velasquez gestanden. Ferner war er weltläufiger, beweglicheren Geistes, eine mannigfaltiger zusammengesetzte Persönlichkeit. Auch verbiß er sich niemals einseitig in die Bildnis- und Figurendarstellung, vielmehr war er auch Stilllebenmaler und Landschafter (Abb. 114—116). Auf die Landschaft war er von Thoma hingewiesen worden, von dem wir uns erinnern, daß er anfangs der 1870er Jahre auch in München gelebt und daselbst mit dem Leiblschen Kreis verkehrt hat.

Über Trübners künstlerischen Entwicklungsgang sind wir durch sein Buch „Personalien und Prinzipien“ genau unterrichtet, und die diesbezüglichen Darlegungen gipfeln eigentlich in den Sätzen (S. 20): „Die Eindrücke, die ich in Thomas Atelier empfing, waren maßgebend für meine spätere Tätigkeit als Landschaftsmaler. Auf diesem Gebiete habe ich ihm ebensoviel zu verdanken wie Canon und Leibl auf dem des figürlichen Faches. So waren mir gleich zu Anfang meiner Künstlerlaufbahn die vier größten Könner des Jahrhunderts, Feuerbach, Canon, Leibl und Thoma, zu Führern und Leitsternen geworden.“ Im Jahre 1874 malte Trübner bereits eine Reihe von Chiemseebildern, die vielleicht den reinsten und ungetrübtesten Genuß von allen seinen Landschaften gewähren. Das alte Schloß auf der Herreninsel ist je in verschiedener Ansicht auf einem Bilde der Berliner Nationalgalerie (Abb. 116) wie der Münchener Staatsgalerie dargestellt — zwei Symphonien von Baumgrün und Himmelsblau — während der hier gleichfalls abgebildete Dampfschiffsteg sich in Münchener Privatbesitz befindet (Abb. 115). Man achte darauf, wie die Frische des Wassers und die Weite der Chiemseelandschaft herausgebracht, das an sich uninteressante Motiv des Dampfschiffstegs künstlerisch überwunden, Menschenwerk und Erde, Wasser und Himmel, Nähe und Ferne in ein künstlerisches Ganzes umgesetzt ist, über dem ein wunderbarer Friede schwebt. Wohlgemerkt, die Stille der Natur wird durch keine menschliche oder tierische

Staffage unterbrochen. „Grün, Grau, Blau, Braun, Braungelb und Grüngelb sind, grob gesprochen, die zauberischen Stufen, auf denen hier der lichte Fuß der äthergeborenen Schönheit herniedersteigt. Jede Farbe enthält alle übrigen des Bildes — so scheint es — und alle Farben durchdringen sich brünstig — am brünstigsten im Vordergrunde neben dem Steg in den Tönen der längsseits liegenden Kähne und der beschatteten Wasser, in denen sie schaukeln.“ (Fuchs.) Angesichts des Bildes vom Jahre vorher, 1873, „Im Heidelberger Schloß“ (Abb. 113) lernen wir Trübner wieder von einer anderen Seite kennen. Hier ist der Raum wundervoll wiedergegeben; gegenüber der knappen Bestimmtheit Leibls alles weich, fließend. Es ist eine Stimmung von Weiß über viel — viel Grau zu Schwarz. Schwarzweiß ist der Hund, schwarz der Rock des Mannes, grau das Beinkleid, grau die Wand, grau sind die Scheiben und die Wolken. Der rötliche Ton des Sandsteins der von hinten gesehenen Schauseite des Heidelberger Schlosses ergibt einen kräftigen Gegensatz zu den grünen Wiesen da draußen. —

Weite Studienreisen, die Trübner, zum Teil mit seinem Freunde Charles Schuch, nach Italien, den Niederlanden und England unternommen, hatten inzwischen seinen Blick erweitert, seine gründliche Kenntnis der alten Meister vertieft, ihn aber im wesentlichen in der im Leiblkreise anfangs der 1870er Jahre gewonnenen malerischen Grundanschauung nur bestärkt. In Paris hat sich Trübner nur zweimal und je kurze Zeit anläßlich der Weltausstellungen aufgehalten. Entscheidende Anregungen hat er von dorther nicht heimgebracht. Von 1875 bis 1896 war er im wesentlichen in München tätig. In diese Zeit nun fällt eine ganz merkwürdige Wandlung — nicht seines malerischen Stils — wohl aber in der Wahl seiner Stoffe. Während wir bis 1876 die erste Blütezeit seiner Kunst angesetzt hatten, beginnt Trübner, dieser ausgesprochene Wirklichkeitsmaler, im Jahre 1877 sich als Phantasiekünstler zu gebärden oder, um



Abb. 113 Blick aus dem Heidelberger Schloß von Wilhelm Trübner 1873
Großherzogliches Museum zu Darmstadt
(Nach Photographie F. Bruckmann, München)



Abb. 114 Reh, Hasen und Schnepfen von Wilhelm Trübner 1873
(Aus Bruckmanns „Ein Jahrhundert deutscher Kunst“)

sich seiner Ausdrucksweise zu bedienen, dieser geborene Maler des Zuständlichen stellt Begebenheiten dar: Kampf der Lapithen und Zentauren, Gigantenschlacht, Kreuzigung, „Kentaurenpaar“ in liebesbrünstiger Umarmung, Die wilde Jagd, Dantes Hölle — Fünfter Gesang, Amazonenschlacht, Gefangennahme Friedrichs I. in der Schlacht bei Ampfing, Tilly reitet während der Schlacht bei Wimpfen in die Kirche, um für den glücklichen Ausgang den Segen des Himmels zu erflehen. Wie kam Trübner auf solche Stoffe?! — Die Muse hat sie ihm wahrlich nicht gegeben! — Da er aber mit seiner rein bildkünstlerischen Malerei nicht durchgedrungen war, versuchte er gewaltsam als der Draufgänger, der er war, das Interesse des Publikums mit Stoffen, die diesem genehm waren, gleichsam im Sturm zu erzwingen. Nicht daß diese Bilder weniger gut gemalt wären als seine übrigen, aber der Künstler kann eben nur überzeugend verkörpern, wozu er von innen heraus gezwungen wird. Bei diesen Trübnerschen Bildern dagegen ist der Gegensatz zwischen der herrlichen Malerei und der gänzlich geist- und gefühllosen Auffassung denn doch gar zu verletzend. Das ist im übelsten Sinne des Wortes Theater- und Sensationsmalerei. Einzig und allein die als Deckenbild 1878 entworfene „Wilde Jagd“ zeugt von einem gewissen, wohl von Rubens' Bildern des Jüngsten Gerichtes abgeschauten, einheitlich großen Zug. Geradezu furchtbar aber ist das Gemälde „Kaiser Wilhelm auf dem Schlachtfeld von Walküren begrüßt“. Man stelle sich vor: Der alte Wilhelm zu Pferd in Überrock und offenem Mantel, unter der Pickelhaube, hinter ihm galoppiert sein Sohn, „der



Abb. 115 Chiemseelandschaft von Wilhelm Trübner 1874
München, Privatbesitz
(Aus Bruckmanns „Ein Jahrhundert deutscher Kunst")
(Zu Seite 148)

Kronprinz" und nachmalige Kaiser Friedrich III., den Feldherrenstab theatralisch auf den rechten Schenkel gestützt. Zur Seite reitet eine feldmarschmäßig ausgerüstete Kürassier-Schwadron in strammer Haltung: „Achtung. Die Augen rechts!" — Und nun sprengt, natürlich ohne Zaum und Sattel, eine Walküre mitten dazwischen herein, gefolgt von ihren Genossinnen, und hinter dem Kronprinzen folgt eine weitere solche Schar! — Fürwahr der Inbegriff einer gänzlich unkünstlerischen Auffassung. Diese Komposition stammt als später Nachkömmling aus dem Jahre 1897. Sonst hatte sich Trübner bereits seit einem Jahrzehnt wieder selbst gefunden. Ebenso unerfreulich war es, wenn Trübner in jenen unglücklichen Jahren von 1877—87 seine edle hohe Kunst gelegentlich gar zur Wiedergabe von Witzen erniedrigte: Seine Dogge sitzt vor einem Tisch, auf dem ein paar Knackwürste liegen, und das Bild führt den Titel: „Ave Caesar, Morituri te salutant."

Gegen diese Art von Kunst hat sich Trübner selbst, der auch als Programmredner oder literarischer Vorkämpfer nicht nur seiner eigenen, sondern überhaupt der Kunst des Leiblkreises betrachtet werden kann, in einer 1892 namenlos erschienenen Schrift „Das Kunstverständnis von Heute", die 1907 als ein Teil seines Buches „Personalien und Prinzipien" wieder abgedruckt wurde, mit aller nur irgend wünschenswerten Deutlichkeit gewandt. Er wettert geradezu gegen allen Schein und alles Gigerltum in der Kunst, daß sich die Maler statt schlecht und recht gute Bilder zu malen, Vorwürfe aus der Geschichte und aus dem Leben suchen, ohne selbst davon ergriffen zu sein, nur um das Interesse des Publikums wachzurufen. Wenn er aber seinen Kampf gegen das „Seelenvolle" in der Kunst überhaupt ausdehnt, so schüttet er das Kind mit dem Bade aus. Es setzt dies bei einem Freund Thomas und dankbaren Schüler dieses Künstlers auf landschaftlichem Gebiete baß in Erstaunen. Es wundert uns aber nicht, wenn wir uns die eigene Kunst Trübners vergegenwärtigen, die bei all ihren sonstigen großen, rein bildkünstlerischen Vorzügen in der Tat auffallend seelenlos

ist. Selbst die Mehrzahl seiner vorzüglichen Bildnisse, die zumeist recht unbedeutende Menschen vorstellen, ist von diesem Nachteil nicht freizusprechen, der um so mehr ins Auge fällt, als die gemalten Persönlichkeiten häufig gerade von vorn genommen sind und den Betrachter aus dem Bild heraus, man verzeihe die starke Wendung: förmlich anstarren. Gerade die in unserem Buche abgebildeten Bildnisse, auch das herrliche Porträt seiner Kusine (Abb. 118), machen da eine erfreuliche Ausnahme. Ein derartig seelenloses Anstarren, wie aber sonst häufig bei Trübner, werden wir bei den großen alten Meistern schwerlich je wieder finden. Trübner hat es nun sicherlich nicht an natürlicher Innigkeit gefehlt. Er spricht dankbar von seinen Lehrern wie erst recht von seinen Eltern und äußert sich insbesondere über seine Mutter: „Alle Eindrücke meiner Jugend überragend, steht jedoch das Bild meiner Mutter vor mir, als Inbegriff alles Guten und Edeln." Aber ebenso sicher ist, daß Trübner, als Persönlichkeit genommen, keine besondere Tiefe des Seelenlebens eigen war. Und es scheint eben, daß er gänzlich außerstande war, auch nur im geringsten nachzufühlen, was Dichterkünstler wie Thoma ungewollt und unbeabsichtigt, vielmehr ganz selbstverständlich von innen heraus an Gefühlswerten in ein Bild hineinlegen müssen. Wir wollen uns daher durch die Trübnersche Kritik des „Seelenvollen" nicht in unserer Grundanschauung beirren lassen, gerade die auch seelisch tief empfundenen Kunstwerke als besonders wertvoll und für deutsches Wesen besonders aufschlußreich zu betrachten. Ebensowenig wollen wir uns durch seine einseitige Ästhetik die Freude an seiner eigenen, rein realistischen Kunst höch-



Abb. 116 Klostergebäude auf der Herreninsel im Chiemsee von Wilhelm Trübner 1874
Berlin, Nationalgalerie
(Aus Bruckmanns „Ein Jahrhundert deutscher Kunst")
(Zu Seite 148)



Reiterbildnis von Wilhelm Trübner

Paul Neff Verlag (Max Schreiber), Eßlingen a. N.



ster Art vergällen lassen. Sehr erfreulich an seinen schriftstellerischen Ergüssen wirkt es, daß er den vielen Richtungen in der Kunst seiner Zeit, soweit sie bloß aus Mode oder Laune eingeschlagen wurden: der Graumalerei, der Hellmalerei, dem Pleinair, dem Impressionismus usw. aufs schärfste entgegentrat und statt dessen schlechthin gute Malerei, wahres Verständnis für Form und Farbe verlangte. Wie ein zornig aufrüttelnder Trompetenstoß aber gellt es in unsere gegenwärtige Zeit der fluchwürdigen Überfremdung und der ewigen Verbeugungen vor dem Ausland herein, wenn Wilhelm Trübner als der echt deutsche Mann und Künstler, der er war, entrüstet ausruft: „Dieses Unterdrücken der eigenen Kräfte und dieses Bauchwettkriechen vor dem Ausland muß aber dem Ausländer selbst verächtlich vorkommen.“



Abb. 117 Bildnis des Dichters Martin Greif von Wilhelm Trübner 1876
Weiland im Besitz des Dichters
(Aus Bruckmanns „Ein Jahrhundert deutscher Kunst“)
(Zu Seite 147)

Wir sprachen soeben von Trübners Beziehungen zu seinem Landsmann Thoma. Anfangs der 70er Jahre war er ihm zuerst nahe getreten, 1872 hatten sie beide nach denselben Modellen je ein Bild „Raufende Buben“ gemalt, jener im Breit-, dieser im Hochformat, wobei sich der geborene Erzähler Thoma dem Maler des Zuständlichen Trübner freilich überlegen erwies. Auf dem Gebiet des Landschaftlichen hatte der jüngere dem älteren Künstler wertvolle Anregungen zu verdanken, im Jahre 1896 folgte er ihm aus der Malerstadt München gleichsam in die Frankfurter Einsamkeit, 1903 wurde er endlich auch, wie vor ihm Thoma, von Großherzog Friedrich in sein engeres Vaterland, an die Karlsruher Akademie berufen, und erhielt daselbst im Jahre darauf ein Meisteratelier zugewiesen.

Künstlerisch hatte sich Trübner inzwischen längst selbst wieder gefunden. Nachdem er in den 1880er Jahren außer den fragwürdigen Geschichts- und Witzbildern wenig gemalt, sich vielmehr einem freien künstlerischen Genießen des Lebens hingegeben hatte, empfing sein Schaffenstrieb ums Jahr 1890 neue starke Anregungen. Inzwischen hatte sich sein malerischer Stil gewandelt. Freilich von der trüben Graumalerei, die damals die deutschen Ausstellungswände eine Zeitlang so grämlich gestaltet hatte, hielt er sich, der von Natur so Farbenfrohe, der große Schüler des großen Koloristen Leibl, gänzlich frei. Aber den Errungenschaften der Freilichtmalerei und des Impressionismus vermochte auch er sich nicht zu verschließen. Allerdings ergab er sich nicht mit Haut und Haaren der neuen Manier, vielmehr fand gerade er eine sehr glückliche Synthese zwischen



Abb. 118 Lina Trübner, Kusine des Künstlers, von Wilhelm Trübner
(Zu Seite 152)

seiner tonschönen Realistik und der neuen Anschauung. Er malte jetzt viel im Freien, er studierte die durch grünes Buchenlaub und auf Menschen- wie Pferdeleiber herabrieselnden Sonnenstrahlen, seine Malerei ward immer lockerer, sein Strich immer kühner, sein Pinselhieb immer stärker und sicherer. So hieb und zimmerte er sich einen nur ihm eigenen und nur von ihm gekonnten Monumentalstil zurecht, in dem er die Schönheit des Chiemsees und des Seeonersees in Oberbayern, die Schönheit Heidelbergs und des Odenwaldes von neuen, noch nie geschauten Seiten aus beleuchtete und in dem er nicht allzu selten das Wilhelminische Zeitalter illustrierte. Auch insofern bedeutet Trübner eine geschichtlich äußerst wichtige Synthese, als er der einzige wahrhaft bedeutende Maler des damaligen Deutschlands war, der staatliche Repräsentation mit den Mitteln seiner hohen und edeln Kunst wahrhaft würdig im Bilde verkörperte. Insbesondere sind es die in der Mitte des ersten Dezenniums des 20. Jahrhunderts gemalten lebensgroßen Reiterbildnisse der Großherzöge von Baden und von Hessen, des Königs von Württemberg und des Kaisers Wilhelm II.[76]), in denen Trübner sich schier selbst übertroffen, ebensowohl Meisterstücke vollendeter Malkunst wie höchst wichtige geschichtliche Urkunden geliefert hat. In der Aufmachung, in der Haltung, im ganzen Gehaben und Sein sind die vier Fürsten charakteristisch voneinander verschieden. Und wer nur je etwas von ihnen gehört hat, der wird seine Vorstellung hier bestätigt und zu anschaulicher Verlebendigung abgeklärt wieder finden. Das Gesicht des Herrschers gerade von vorn genommen, unter dem Flügelhelm des Kürassiers, mit dem Marschallstab in der Rechten, im blinkenden Panzer hat Trübner Wilhelm II. auf einem ins Profil gestellten, glänzend schwarzen Rappen gemalt. Den Hintergrund bildet lichter Buchenwald, und am Boden wie an Roß und Reiter treiben bunte Lichter und Reflexlichter, bewirkt durch das Hereinscheinen der Sonne durch den grünen Wald, ihr lustiges Spiel. Freilich die weiten Spannungsmöglichkeiten der gütigen, unendlich reichen, aber ach, leider nur nicht starken Seele unseres Kaisers vermochte kein Maler in solch ein Reiterbildnis hineinzumeistern! —

Außer diesen Reiterbildnissen deutscher Fürsten in Uniform hat Trübner auch einige Reiter in bürgerlicher Kleidung, darunter sich selber, und einige

Damen zu Pferd gemalt. Dabei ist bei all diesen Gemälden das Militärische und Reiterliche in einer für jeden Sportsmann und Soldaten herzerquicklichen Weise genau so gut getroffen wie Trübners Reiterbildnisse, rein künstlerisch betrachtet, hervorragende Leistungen der Malerei vorstellen. Man muß schon bis auf Velasquez und van Dyck zurückgehen, um Reiterbildnisse von ähnlicher Vornehmheit, lebendiger Wirklichkeitswiedergabe und zugleich vollendeter Bildwirkung wieder anzutreffen. Aber wie es Leibl nur gegeben war, Menschen in vollkommener Ruhe des Leibes und der Seele zu malen, vermochte auch Trübner seine Rosse nur in vollkommener Unbeweglichkeit auf die Leinwand zu bringen. Und wie die Hufe am Boden haften, bildet den schwächsten Teil dieser Gemälde, deshalb schnitt er die Pferdebeine auch gern ein gut Stück über den Fesseln ab und erreichte dann Wirkungen von geschlossener Kraft und einer durch nichts beeinträchtigten Schönheit (vgl. die Kunstbeilage). Zumeist stellte er die Pferde ins Profil oder wenigstens Dreiviertelprofil, im „Reiterbildnis“ 1902 aber hat er es gewagt, den Gaul gerade von vorn, also in der denkbar kühnsten Verkürzung wiederzugeben, wie er ja auch bereits in seiner ersten Blütezeit 1874 — im Wetteifer mit Mantegna — nicht als religiöses Erbauungsbild, sondern lediglich als Bildstudie den toten Christus mehrfach in kühnster Verkürzung gemalt hatte.

Mit Trübner, dem kerndeutschen Manne, dem großen Maler und genialen Darsteller des Wilhelminischen Zeitalters, schließt nach Form und Inhalt eine Epoche ab. Wohl hat er als Lehrer an der Karlsruher Akademie wertvolle Anregungen an das heranwachsende junge Künstlergeschlecht weiter gegeben, und es waren fürwahr nicht die Schlechtesten, die lernbegierig seine Unterweisung suchten. Allein er konnte doch nur eine Unterströmung bilden, die Hauptströmung kam anderswoher und wurde durch andere Persönlichkeiten und Wirkungskräfte geleitet. Mit Trübner schließt eine Epoche deutscher Malkunst ab, die wohl der französischen Courbetscher Richtung parallel lief, von ihr bestärkt wurde und Anregungen empfing, im wesentlichen aber doch mit ihrem Schöpfer Leibl im heimatlichen Boden wurzelte, ja ihre Wurzeln durch Jahrhunderte zurück in den Mutterboden der stammverwandten niederländischen Kunst der Hals und Rubens erstreckte, welch letztere in München zur Zeit, als Leibl und Trübner auftraten, eine starke Überlieferung besaß. Freilich entbehrt diese ganze Leibl-Trübner-Kunst eines der hauptsächlichsten Kennzeichen deutschen Wesens: der Beseelung, der frei beschwingten Phantasie, der fröhlichen Erzählerlust, aber das innige Naturgefühl, die unbedingte Wahrheit und Wahrhaftigkeit, die wundervolle stoffliche Charakteristik und die malerische Grundstimmung, die schon die echt deutsche Spätgotik des 15. Jahrhunderts charakterisiert hatten und im Barock des 17. zu stärkstem Leben wieder erwacht waren, sind auch dem Leibl-Trübnerkreis im höchsten Maße eigen. Was Goethe den Altdeutschen nachrühmte, gilt auch für die Bildnisse der Leibl und Trübner, daß sie durch ihre kräftige leibliche Gegenwart wirken. Die schönste Charakteristik Trübners aber hat der einst von ihm porträtierte deutsche Dichter Martin Greif gegeben, als er ihm zum 50. Geburtstage die Verse sandte:

Des Lebens Mittagshöh' hast du erstiegen:
Zu Füßen breitet sich die Welt dir aus.
In Klarheit siehst du vor dem Blick sie liegen,
Befreit von der Verkennung Wolkengraus;
Siehst wie ein Nest sich traulich an sie schmiegen
Im Schoß der Liebe dein verborgen Haus,
In dem du wohnst im Schutze guter Geister
Voll stolzer Schaffenslust als kühner Meister.

Wenn sich Trübner auch zeit seines Lebens als ein selbständig deutscher Künstler bewährte und wenig französische Einflüsse in sich aufnahm, so können

wir doch an seinem Werdegang beobachten, wie er sich von ursprünglicher Tonmalerei im Sinne Leibls, Wilhelm Diez' und der großen alten Meister immer mehr zum modernen Impressionismus und Pleinairismus entwickelte. Überhaupt drangen alle jene technischen Probleme, die von den Franzosen zuerst aufgegriffen worden waren — Probleme der Beleuchtung im Freien und im geschlossenen Raum, des Kampfes zwischen natürlichem und künstlichem Licht, der Zerlegung der Farben durch das Licht, aber auch die große neue, gleichsam demokratische Naturanschauung, die selbst dem Unscheinbarsten seinen besonderen malerischen Reiz abzugewinnen, Niedrigkeit und Häßlichkeit künstlerisch zu durchdringen und zu verklären, ja zu monumentalisieren versteht — alle jene künstlerischen Grundanschauungen und Aufgaben drangen mit zwingender Macht in die deutschen Malerateliers ein, zuerst in diejenigen am grünen Isarstrand, bald nachher aber auch in die Künstlerwerkstätten an der Spree. Die glückliche geographische Lage Münchens als Knotenpunkt zwischen Süd und Nord, West und Ost — die Nähe der schönsten deutschen Landschaft, der Alpenlandschaft — der frische, anheimelnde, unverkünstelte altbayerische Volksstamm — das im guten wie auch ein wenig im schlimmen Sinne ungebundene Leben der bayerischen Residenzstadt und „Hauptstadt von ganz Süddeutschland" haben dieser das ganze Jahrhundert hindurch die beherrschende Stellung als Lieblingsaufenthalt deutscher und außerdeutscher Maler gewahrt. Neben und gleich nach München nahm ohne Zweifel Berlin die Hauptstellung im deutschen Kunstleben bis in die Gegenwart herein ein. Während nun die neue Bewegung in München, verhältnismäßig wenig von außen her behelligt, lustig Wurzel schlagen, kräftig gedeihen und den ganzen deutschen Süden befruchten konnte, so daß sich in Stuttgart und namentlich in Karlsruhe (Thoma, Trübner!) neue Pflanzstätten der Bewegung entwickelten, während ebenso in Dresden, Leipzig und Hamburg die Moderne unbehindert festen Fuß faßte und sich auch Düsseldorf unter dem belebenden Hauch ihres Geistes von neuem kräftig rührte, ward ihr in Berlin ein entschiedener Widerstand von oben her entgegengesetzt. Aber dieser Widerstand vermochte die Gewalt der Bewegung nicht zu brechen. Es handelte sich gewissermaßen um einen Kampf der alten, gleichsam aristokratischen, einheimischen gegen die neue demokratische, von Frankreich gekommene Kunst. Aber der Kampf ward mit ungleichen Waffen geführt. Auf der einen Seite die jungen Talente, der von innen heraus rinnende Quell künstlerischer Begeisterung, auf der anderen ein edler, geschichtlich begreiflicher gebieterischer Wille, dem aber die künstlerischen Kräfte nicht zu Gebote standen, um Taten zu erzeugen. Daher war der Ausgang des Kampfes von allem Anfang an entschieden. Was sich ihr auch entgegenstellen mochte, die neue Richtung war in einem ununterbrochenen Siegeslauf begriffen. Das einzige, was in Berlin und von Berlin aus geschehen konnte, war eine allerdings nicht zu unterschätzende Niederhaltung und Zurücksetzung der neuen Kunst in den äußeren Angelegenheiten des Lebens. Dennoch ließ es sich ermöglichen, in der Nationalgalerie zu Berlin klassischen Beispielen aller Art moderner Malerei und Bildnerei, ohne daß dadurch die im Sinne der damaligen Gegenwart guten Beispiele früherer Richtung verdrängt wurden, ein mit auserlesenem Geschmack eingerichtetes Heim zu bereiten, wie es sonst nirgends in deutschen Landen anzutreffen war. Es war dies im wesentlichen das Verdienst des früheren Direktors *Hugo von Tschudi* (nachmaligen Zentralgemäldegalerie-Direktors in München, gestorben 1911).[77]) Selbst das Luxembourg in Paris, das zwar zum Teil noch bedeutendere Gemälde und Statuen besitzt, verfügte weder über eine ebenso vornehme Ausstattung wie die Berliner Nationalgalerie, noch viel weniger über eine solche Mannigfaltigkeit oder richtiger gesagt: über diese gerechte Berücksichtigung von allem in aller Welt damals geleisteten Guten, Fruchtbaren und Bedeutenden.

Die Nationalgalerie stellt, so wie sie ist, absolut genommen, eine ausgezeichnete Kunstsammlung dar. Sie vereinigt alles aus dem 19. Jahrhundert, wofür man sich, wofür sich der feingebildete Kunstfreund um 1900, wofür sich Tschudi begeisterte oder wenigstens noch interessierte. Um so werden zu können, mußte sie aber ihres charaktervoll altpreußischen und — ihres Charakters im Sinne eben der besonderen Entwicklung des 19. Jahrhunderts entkleidet, mußte sie modernisiert und gleichsam europäisiert werden. War das wirklich recht so? — Die Berliner Nationalgalerie war, als Tschudi auftrat, eine preußische Ruhmesgalerie: Fürstenporträts, Feldherrenbildnisse, Soldatenbilder, Schlachtengemälde reihten sich aneinander. Diese Art Bilder nun wurden, soweit sie nicht von besonderem künstlerischem Wert waren, ins Zeughaus, in die Ruhmeshalle versetzt. Zugleich aber hatte die Nationalgalerie auch die besondere Entwicklung der Malerei und Bildnerei des 19. Jahrhunderts von Cornelius an ausführlich veranschaulicht. Wofür man sich nun um 1900 nicht mehr interessierte, wofür sich aber frühere Geschlechter begeistert und woran sie sich erhoben hatten, insbesondere die Mehrzahl der Campo Santo-Kartons des Cornelius, mußte weichen, um der Gegenwart Platz zu machen. Der Kaiser war sicherlich dagegen, aber Tschudis starker Wille vermochte sich durchzusetzen. Das Ideal wäre ohne Zweifel gewesen, daß man die Nationalgalerie, so wie sie eben geschichtlich gewachsen und geworden war, als eine Schöpfung und ein Spiegel ihrer Zeit späteren Geschlechtern zur Kenntnis und zum Studium belassen, zugleich aber die neu aufwachsende moderne Kunst in einem eigenen Museumsgebäude veranschaulicht hätte. Inzwischen ist die Gegenwart auch über die Auffassung Tschudis hinweggeschritten. Der neue Direktor der Nationalgalerie, Ludwig Justi, hat im ehemaligen Kronprinzlichen Palais in Berlin Unter den Linden ein neues Museum aufgemacht, das Beispiele der neuesten Entwicklung, insbesondere der expressionistischen Richtung enthält. Wer in altpreußisch fürstlichen Überlieferungen aufgewachsen und groß geworden ist, kann nicht ohne tiefe Wehmut im Herzen dieses Museum betreten. Aber auch vom künstlerischen Standpunkt aus wollen sich die modernsten Erzeugnisse nicht recht in den Kaiser-Friedrich-Stil einschmiegen. Immerhin muß man dankbar dafür sein, daß das uns teure Fürstenheim wenigstens als Museum eine seiner würdige Bestimmung erhielt.[78]) Justi hat als amtliche Veröffentlichung der Nationalgalerie ein Werk über die Malerei des 19. Jahrhunderts verfaßt, das sehr tief schürft, dabei allgemein verständlich gehalten und in einem wundervollen Deutsch geschrieben ist. Durch dieses Buch hat der neue Direktor der Nationalgalerie Besuchern aus Laienkreisen, die tiefer einzudringen das innere Bedürfnis fühlen, Verständnis und Genuß der Sammlung erst recht erschlossen.

Nach dem Vorgang von Berlin oder wenigstens im Wetteifer mit Berlin entwickelten sich auch die Sammlungen von Kunstwerken des 19. Jahrhunderts in anderen deutschen Städten, zum Teil unter begrüßenswerter Berücksichtigung der Heimatkunst, so in Hamburg dank den Bestrebungen *Alfred Lichtwarks,* eines um die künstlerische Kultur seiner Zeit gleichfalls hochverdienten Mannes.[79]) Die Sammlung neuerer Kunstwerke in der deutschen Kunsthauptstadt, die Neue Pinakothek in München, war Jahrzehnte hindurch ein Chaos. Gemälde der verschiedensten Jahrzehnte, Richtungen, Persönlichkeiten und Farbenstimmungen schrieen und lärmten wild durcheinander. Erst der gegenwärtige Direktor Friedrich Dörnhöffer hat in diesen Wirrwarr Ordnung gebracht und von der Neuen Pinakothek eine neueste Sammlung von Bildnerei und Malerei abgelöst, die als „Staatsgalerie" am Königsplatz, der Glyptothek gegenüber, im früheren „Ausstellungsgebäude" eine würdige Unterkunft fand. Die Staatsgalerie beginnt für die deutsche Kunst mit Leibl, für die französische mit den Impressionisten und wird bis auf die jeweilige Gegenwart ständig weiter ausgebaut. So kann man in München und in



Abb. 119 Gänserupferinnen von Max Liebermann 1872
(Mit Genehmigung der Photogr. Gesellschaft, Charlottenburg)
(Zu Seite 160)

Berlin, aber auch in manch anderer bedeutenden deutschen Stadt die Entwicklung der modernen Kunst, auch der impressionistischen Richtung klar erkennen und genau studieren.

Uhde in München und Liebermann in Berlin sind als die bedeutendsten Pioniere des französisch orientierten, internationalen modernen Impressionismus und Pleinairismus in Deutschland zu betrachten.

Max Liebermann, 1847 geboren, entstammte derselben Umwelt wie Walter Rathenau, dem reichen und geistig kultivierten Berliner Judentum. Schon Goethe war bereits zu seinen Lebzeiten von dieser Schicht in seiner Bedeutung erkannt worden und hat sogar selbst in vorgerückterem Alter auf seinen Badereisen persönliche Beziehungen zu schönen und geistreichen Jüdinnen angeknüpft.[80]) Diese Geistigkeit hat sich dann traditionell in mehr oder weniger bedeutenden Trägern fortgeerbt, um gegen Ende des Jahrhunderts in starken Persönlichkeiten, auf dem Gebiet der bildenden Kunst eben am stärksten in Max Liebermann, öffentlich und von mitbestimmendem Einfluß auf das deutsche Geistesleben aufzutreten. So ward der Grundcharakter der Liebermannschen Kunst von vornherein durch seine Abstammung und Umwelt bestimmt. Er begann seine eigentliche Lehrzeit, wie zehn Jahre vor ihm Hans von Marées, bei Steffeck zu Berlin (Teil I, S. 284 und Abb. 236) und erhielt bedeutsame Anregungen von Adolf Menzel, so daß seine künstlerische Ausbildung letzten Endes auch auf den Träger der altberliner malerischen Kultur, auf Franz Krüger, zurückgeht. Aber schon 1868 vertauschte Liebermann Berlin mit Weimar, wo er besonders von dem Wappers-Schüler Pauwels Einflüsse erfuhr, der ihn erstmalig auf Paris hinwies. In Weimar aber erlebte er auch eine Art von Erweckung zu der ihm eigentümlichen Kunst und



Abb. 120 Schusterwerkstatt von Max Liebermann 1881
(Mit Genehmigung der Photogr. Gesellschaft, Charlottenburg)
(Zu Seite 160)

ihrem Stoffkreis. In der besonderen geistigen Empfänglichkeit, wie sie der Mensch nach überstandener Krankheit zu erhalten pflegt, gingen ihm eines Tages bei einem Spaziergang die Augen für das Problem der künstlerischen Darstellung des auf dem Felde arbeitenden Landmannes auf. — Am Kriege 1870/71 beteiligte er sich als freiwilliger Krankenpfleger des Johanniterordens. Im Jahre 1872 unternahm er die erste Reise nach Holland, wo er später fast alljährlich Sommeraufenthalt nehmen, und welches Land für seine Kunst stofflich wie formal von ausschlaggebender Bedeutung werden sollte. Inzwischen arbeitete er 1873—78 in Paris, wo er zuerst von dem ungarischen Maler Michael Lieb, genannt Munkácsy, und seiner Asphaltmalerei, später von Millet und Courbet sowie von den Impressionisten Manet und Degas nachhaltig beeinflußt wurde, wie er auch je den Sommer 1874 und 75 in Barbizon selbst zubrachte. In Holland zog ihn von den Lebenden insbesondere Israels, von den großen Toten aber Frans Hals an, von dem er auch einige Bilder voll Begeisterung kopierte. 1878 nahm er kurzen Aufenthalt in Italien und wirkte dann bis 84 in München, um endlich in seiner Geburtsstadt Berlin die Hauptzeit seines Lebens zuzubringen, die freilich durch anregende Studienreisen insbesonders nach Holland, aber auch nach Italien und Frankreich unterbrochen wurde. Im Laufe der Jahre wurde er Gegenstand aller erdenkbaren künstlerischen Ehrungen in Deutschland, Frankreich, Belgien, Italien und Schweden, 1912 auch Ehrendoktor der philosophischen Fakultät der Friedrich-Wilhelms-Universität in Berlin und schließlich Ehrenpräsident der Berliner Kunst-Akademie. Sein 75. Geburtstag, den er in ungebrochen frischer Schaffens-



Abb. 121 Waisenmädchen von Max Liebermann 1885
(Nach Photographie der Photogr. Union, München)

tätigkeit feiern durfte, war für ihn, wie selten für einen Menschen, ein Glücks- und Ehrentag.

Seinem Entwicklungsgange und den vielen und verschiedenartigen Vorbildern entsprechend sieht sich die Kunst Liebermanns sehr verschieden an. Das erste bedeutendere Gemälde, mit dem er 1872 hervortrat, „Die Gänserupferinnen“ der Berliner Nationalgalerie, ist ganz in dem dunkeln Gesamtton Munkácsys gehalten (Abb. 119). Ein Breitbild von stattlicher Ausdehnung, von vielen Personen bevölkert, sieht es auf den ersten Blick wie ein zufälliger Ausschnitt aus dem wirklichen Leben aus, ist aber doch mit großer Geschicklichkeit in freier Symmetrie mit zwei von den seitlichen Rändern nach der Mitte zu verlaufenden Schräglinien angelegt. Von Manetschem Freilicht, das um die gleiche Zeit aufzuleuchten begann, ist Liebermann noch weit entfernt. Fast ein Jahrzehnt später beginnt es erst seine Bilder zu durchdringen. Das Altmännerhaus von 1880 legt davon Zeugnis ab, auch ist die drückende niedrige Decke geschwunden, die Szene ins Freie verlegt, wenn auch das Kompositions-Schema der Gänserupferinnen immer noch durchklingt. Im Jahr darauf, 1881, schafft Liebermann aber auch mit der Schusterwerkstatt ein prachtvolles licht- und lufterfülltes Interieur, gibt ein ausgesprochenes Hochformat, sammelt seine Kraft auf nur zwei Figuren und erreicht eine nur um so stärkere Wirkung (Abb. 120). Später gerät er sichtbar unter den Einfluß Millets, und etwas von der epischen und homerischen Wucht, von der Daumierschen Kraft geht auch in seine Gemälde über, wie der Raum sich ins Unendliche dehnt und wie die einzelne menschliche Gestalt ihn in gewaltig wirkender Silhouette überschneidet. Am bedeutendsten spricht sich diese Phase der Entwicklung wohl in den prachtvollen „Netzeflickerinnen“ von 1888 der Hamburger Kunsthalle aus (Abb. 122). Auch van Gogh scheint hier Gevatter gestanden zu haben, man vergleiche nur daraufhin die sich bückende Frau rechts. Der Menschheit ganzer Jammer faßt uns an angesichts der Frau mit den Ziegen, 1890, München, Staatsgalerie (Abb. 123). Das ist Armeleutsmalerei, das ist Grau-in-grau-Malerei. Aber schon heitert sich seine Kunst wieder auf. In den badenden Jungen von 1896 gibt er ein herrliches Stück frischen frohen farbigen Impressionismus und glücklicher Weltbejahung. Um die nämliche Zeit beginnt die Farbe, die klare bunte, nach ihren Werten feinfühlig zusammengestimmte Farbe in seinen Bildern eine immer größere Rolle zu spielen.



Dame am Strande   Studie von Max Liebermann

Paul Neff Verlag (Max Schreiber), Eßlingen a. N.





Abb. 122 Netzeflickerinnen von Max Liebermann 1888
(Mit Genehmigung der Photogr. Gesellschaft, Charlottenburg)

Ein Musterbeispiel einer in diesem Sinne vornehmen Malerei bildet das in seinem Besitz befindliche Bildnis der eigenen Tochter vom Jahre 1898, das bei aller scheinbaren Stille und Schlichtheit mit der Dominante der entscheidenden Schräglinie auch geradezu eminent komponiert ist. Mit dem neuen Jahrhundert tritt ein neues Moment in seinem Schaffen bedeutsam hervor, die Freude an lebendigster Bewegung, die sich besonders in Reiterbildern äußert (Abb. 124). Aber Liebermann blieb auch dann nicht stehen, man kann es an den Bildern aus den letzten Jahren in der Berliner Nationalgalerie deutlich verfolgen, wie er sich im impressionistischen Sinne immer weiter entwickelt und mit immer einfacheren Mitteln immer stärkere Wirkungen erreicht hat (Abb. 125 und 126).

Liebermanns Kunst ist eitel haarscharfe Erfassung der Wirklichkeit und deren kraftvolle Wiedergabe mittelst einer höchst energischen Auffassung und einer staunenswerten Technik. Seine Modelle wählte er zumeist aus den Menschen der unteren Volksschichten: Schuhmacher und Näherinnen; Gänserupferinnen, Netzeflickerinnen und Flachsspinnerinnen; Landarbeiter auf dem Felde, Bäuerinnen, von denen eine oder die andere etwa eine Kuh oder eine Ziege am Stricke führt — höchstens begeisterte sich Liebermann für holländische Waisenmädchen und ihre sauber kleidsame Tracht (Abb. 121). Nachdem in der deutschen Malerei von Kaisern und Königen, Prinzen und Prinzessinnen, Rittern und Räubern, Dichtern und Denkern, schön uniformierten und schön kostümierten Menschen so unendlich viel die Rede gewesen, sprach Liebermann den Gedanken aus, daß es auch sonst noch Menschen auf der Welt gibt, und daß auch diese malenswert



Abb. 123 Die Frau mit den Ziegen von Max Liebermann München, Staatsgalerie 1890
(Nach Photographie der Photogr. Union, München)

sind. Und zwar sind seine Menschen ihrer Beschäftigung ganz und gar hingegeben; es fällt ihnen gar nicht ein, aus dem Bild heraus mit dem Beschauer zu kokettieren. Auch besitzen sie weder die Monumentalität der Milletschen, noch die Schwermut der Segantinischen Bauern, noch sind sie so schön und appetitlich sauber gemalt wie diejenigen Leibls. Sie erscheinen ganz einfach so, wie sie tatsächlich sind, aber sie packen ihren Schusterpfriemen, ihre Nähnadel, ihren Spaten, die zu rupfende Gans genau so an wie dies im Leben geschieht. Im letzten Grunde interessieren sie indessen den Künstler kaum an sich, sondern nur als plastische Körper im Raum, an denen er seine Empfindungen der Tonwerte (valeurs) darstellt. In dieser zwiefachen Hinsicht aber steht er groß da! — Man achte auf die Plastik, mit der „Die Frau mit den Ziegen“ auf jenem berühmten Gemälde der Münchener Staatsgalerie (das der Münchener Radierer *Peter Halm* mit den Mitteln seiner Kunst meisterhaft nachschuf) in den Raum komponiert ist. Jene Frau schreitet wirklich vorwärts, und sie reißt wirklich das widerstrebende Tier nach sich, das von dem dürren Gras an der Meeresküste immer noch einen Büschel erhaschen will; und die junge Geiß schreitet ruhig daneben einher (Abb. 123). Das sind tatsächlich Lebewesen, die sich im Raume bewegen. Der Raum und die Bewegung, das sind die beiden Hauptqualitäten der Liebermannschen Kunst. So verschieden er sich gegeben, in so vielen Künstlersprachen er sich ausgedrückt, so sehr er sich selber weiter und in die Höhe entwickelt hat, Raum und Bewegung sind von allem Anfang an die persönlichen Vorzüge seiner Kunst gewesen und sind es bis zum heutigen Tage geblieben. Und neben der Plastik der Form die Farbe, die Farbenstimmung. Wenn sich Liebermann aus schwärzlich-rußiger Munkácsyscher Asphaltmalerei zu immer helleren und duftigeren Tönen hindurchgerungen hat, so hat er ge-

wissermaßen die Entwicklung von Millet bis zum Ausgang Manets für seine Person durchgemacht. Liebermann war der erste große Hellmaler, der erste große Freilichtmaler und Impressionist in Deutschland. Er sieht nicht die Farben als solche wie Leibl, sondern immer unter einer ganz bestimmten Beleuchtung. Und zwar liebt er besonders diejenige Stimmung, bei der ein leichter, sanfter Dunst über der Landschaft, über Menschen und Tieren liegt, eine Beleuchtungsstimmung, wie sie für die Küste des Meeres, z. B. für das Seeland Holland, charakteristisch ist. Daher des Künstlers Liebe zur See, des Künstlers Liebe zu Holland. Also auch Liebermann, dieser entschiedenste Wirklichkeitsmaler, hegt höchst persönliche Neigungen für bestimmte Stimmungen in der Natur. Auch er liebt es, aus der unendlichen Fülle der Natur ganz bestimmte, gerade ihm zusagende Schönheiten herauszusehen und sie zu Kunstwerken zu verdichten. Eine besondere Bedeutung kommt seinen genialen Bildnissen zu (Virchow, Fontane, Rathenau, Selbstbildnisse, Hamburger Bürgermeister Petersen, Hamburgischer Professorenkonvent, Richard Strauß, Abb. 125).

Liebermann gilt uns als der große Wirklichkeitsdarsteller, als der Künstler, der, was er mit eigenen leiblichen Augen gesehen, mit erstaunlicher Kraft im Bilde festzuhalten, der nicht nur, was er mehrfach mit besonderer Bravour geleistet, Reiter und Pferde am Meeresstrande, sondern überhaupt Mensch und Tier in voller B e w e g u n g zu erhaschen und gerade die Bewegung glaubhaft und überzeugend mit den Kunstmitteln des modernen Impressionismus wiederzugeben vermag (vgl. die Kunstbeilage), aber ein Darüberhinaus hat er selten angestrebt, selten bildkünstlerische oder gar dichterische Phantasie an den Tag gelegt. Selten, und doch bisweilen. So z. B. in dem „dekorativen Wandgemälde“ oder in seinem Simson und Delilabilde.[81]) So wenig man der Kraft und Energie — auch der Linienführung! —, die insbesondere in dem letzterwähnten Bilde an den Tag gelegt wurden, seine Bewunderung versagen kann, die bizarre Auffassung der



Abb. 124 Reiter am Strande von Max Liebermann
(Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin)
(Zu Seite 161)

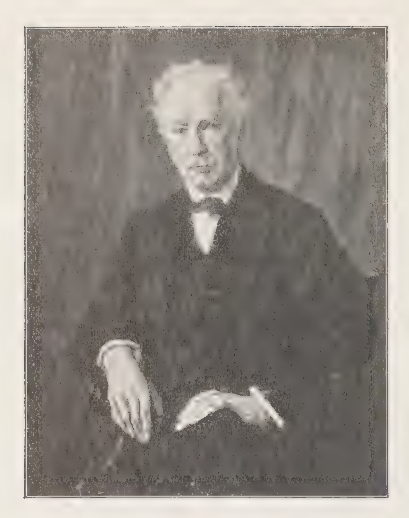


Abb. 125 Dr. Richard Strauß von Max Liebermann 1918
Berlin, Nationalgalerie

Gemälde solcher Art wird jeden nicht verbildeten Beschauer unweigerlich zurückschrecken.

Liebermann hat ungeheuren Einfluß ausgeübt, ungleich mehr als z. B. Leibl. Er war der Pfadfinder, der Wegbahner, der Verkünder einer neuen Lehre. Eine starke Persönlichkeit, von vielseitiger Begabung, auf dem Gebiete der Malerei, der Radierung, des Holzschnitts und der Lithographie gleich hervorragend, wort- und schriftgewandt, vom Genius loci Berlins in hohem Maße beeinflußt, Geschäftsmann, Organisator, eine geborene Führerpersönlichkeit, ein „heimlicher Kaiser", wie man ihm schon vor Jahrzehnten nachgerühmt hat, hat er auf Ausstellungen, auf den Kunsthandel, ja auf das ganze Kunstleben Berlins und weit darüber hinaus einen bestimmenden Einfluß ausgeübt, wie er auch von einer auf ihn fein eingespielten Presse und einem eben solchen Kunsthandel (Cassirer) aufs wirksamste unterstützt wurde. Alles in allem genommen, hat Liebermann die gesamte malerische Kultur Deutschlands im impressionistischen Sinne auf das nachhaltigste beeinflußt und gefördert, aber — eine wahrhaft schöpferische Persönlichkeit wie die Schwind, Böcklin, Thoma, Klinger ist er nicht.

Liebermann hat niemals zum Herzen der Nation gesprochen und er konnte es auch seiner ganzen Wesenheit nach nicht tun. Man kann die Kunst rein vom Standpunkt des „Sehens" betrachten. Man kann aber auch hinter und in ihren Richtungen je eine verschiedene Weltanschauung ahnen. Dann spiegelt sich, wohl zum letztenmal in voller Reinheit, im Schaffen der Böcklin und Thoma das Volk der Dichter und Denker, wie es einstens war, in der realistischen Kunst der Leibl und Trübner aber das realpolitische Zeitalter Bismarcks. Wie sich Bismarck in Paris und Petersburg diplomatisch gebildet, aber nie einen Augenblick aufgehört hatte, der Inbegriff tatkräftigen Deutschtums zu bleiben, wie durch den jahrelangen Aufenthalt im Ausland sein Wesen auch nicht im geringsten verfälscht worden war, so hatten Leibl und Trübner wohl im und am Ausland gelernt, aber doch eine ausgesprochen deutsche Kunst hervorgebracht. Liebermann vollzog den weiteren Schritt zum allgemeinen Europäertum. Er entspricht und bereitet auf künstlerischem Gebiete vor, was mit und nach der Revolution in Deutschland allgemein geistig und politisch vor sich gehen sollte: ein Versiegen des deutschen Geistes, ein Aufgehen im Internationalismus, eine vollständige Überfremdung. Das Europäertum, von dem Meier-Graefe schon 1904 geradezu seherisch gesprochen, jetzt ist es erfüllt.[82]) Soweit stimmen wir mit ihm in der Beurteilung Liebermanns vollkommen überein, nur wodurch Meier-Graefe einen heilsamen Fortschritt erhofft, müssen wir bei anderer Grundeinstellung zu den Dingen als ein Verhängnis betrachten. Die Carstens und Cornelius hatten ihrer Zeit danach gestrebt, im bewußten Gegensatz zu dem internationalen Barock und Rokoko in ihren Werken der deutschen Nation einen künstlerischen Ausdruck zu verleihen. Und gerade die bedeutendsten deutschen Künstler hatten das ganze Jahrhundert hindurch

das Volkhafte zum Mitklingen gebracht. Die Internationale war daneben stets nur eine Unterströmung geblieben, die sich in dem Schaffen des Halbitalieners Piloty vielleicht am kräftigsten geltend gemacht hatte. Jetzt mit dem Auftreten Liebermanns mündete die deutsche Kunst nach einem Jahrhundert nationaler Anstrengung um 1900 wieder im Internationalismus ein. Seinem Auftreten ist es vor allem neben den dahin zielenden Zeitumständen zuzuschreiben, daß es keine große ausgesprochen deutsche Malerei mehr gibt, sondern daß diese — bis auf bescheidene Nebenrichtungen und bis auf vereinzelte Persönlichkeiten — nur mehr einen Teil der international westeuropäischen Kunst bildet.

Neben Max Liebermann *Fritz von Uhde* (1848—1911).[83]) Liebermann ist als Maler vielleicht noch bedeutender, Uhde war der reichere Geist, nicht nur Maler, sondern als Maler zugleich Dichter und wahrhaft neuschöpferisch in der Darstellung der vor ihm gleichförmig bis zur Fadheit wiederholten Geschichten des Neuen Testaments. Und die verschiedenen Seiten seines Geistes standen nicht im Gegensatz zueinander, sondern in vollkommenem Einklang. Bald war es die malerische Aufgabe allein, bald waren es malerische und religiös-menschliche Probleme zugleich, die, sich gegenseitig durchdringend, hebend und fördernd, Uhde zum Schaffen anregten. Wie es große Persönlichkeiten der Kunstgeschichte gibt, die unter dem Beinamen „der Alte“ fortleben: „der alte Schadow“, lebt Uhde in unserem Bewußtsein in ewiger Jugend fort, wie er als ein „Junger“, als ein Führer der Jugend von uns gegangen, als ein Führer der Jugend zu neuen Zielen, ein Begeisterer der Jugend zu neuen Idealen. Wie lebhaft erinnert sich der Verfasser dieses Buches aus seiner Münchener Studentenzeit anfangs der neunziger Jahre, daß junge Maler mit glänzenden Augen und von Begeisterung



Abb. 126 Enkelkind mit Kinderfrau von Max Liebermann 1919
Berlin, Nationalgalerie

geröteten Wangen uns Universitätsstudenten erzählten, was für ein Bild der Meister gerade auf der Staffelei zu stehen hätte, was er damit bezwecke und wie es wohl wirken würde! Und wie wir selbst dann vor das fertige Werk traten und uns darüber klar zu werden suchten, welche Einflüsse Uhde von neuem erfahren, welche Fortschritte er gemacht, welch neue Bild- und Phantasievorstellungen er verarbeitet hätte. Auch des Künstlers selber erinnere ich mich sehr wohl als einer bekannten und markanten Münchener Straßenerscheinung: der schlanken, biegsamen, ritterlichen Gestalt, des blonden deutschen Hauptes mit dem in die Stirn hereingekämmten Haar, des ungeheuren martialischen Schnurrbartes, der zugleich scharf beobachtenden und sinnigen blauen Augen, die den Maler wie den gemütvollen Menschen verrieten (Abb. 134).

Uhde gehörte scheinbar zu den kompliziertesten Persönlichkeiten seiner nuancenreichen, ja von inneren Widersprüchen erfüllten Zeit, die er insofern charakteristisch wie wenige verkörperte — in Wirklichkeit aber war er ein schlichter, treuer Mensch, der jederzeit und an jedem Fleck voll seine Pflicht tat. Seine vornehmste Pflicht aber dürfte er darin gesehen haben, seine besondere Begabung als Künstler in rastloser Arbeit voll zu entfalten. Edlem Blut entsprossen, in einer von wahrer Religiosität erfüllten Umgebung aufgewachsen, entdeckt er früh sein Talent, fühlt sich aber, als er es handwerksmäßig verwerten soll, abgestoßen und greift kurz entschlossen zum Schwert, das er wenige Jahre darauf fürs Vaterland ziehen muß. Auch nach dem Kriege verlebt er Jahre treuer soldatischer Pflichterfüllung unter Kameraden, die ihm ihrerseits noch übers Grab hinaus die Treue halten und ihn nach seinem Hinscheiden voll Wehmut, aber voll Stolz zugleich als den Ihren betrauern. Auch nachdem er die Offiziersuniform ausgezogen und zum Pinsel gegriffen, bleibt er der Edelmann, welcher, der geborene Sachse, jetzt als Künstler am kunstliebenden bayerischen Fürstenhofe aus- und eingeht. Das wahre Herrentum verbleibt ihm, und wie früher seine Reiter, so schauen jetzt die jungen, nach den höchsten Idealen strebenden Künstler zu ihm empor, erküren ihn zum Führer ihrer neu entstandenen Künstlervereinigung, der ihnen das Licht und die Luft einer freieren malerischen Anschauung bringen sollte. Die moderne Münchener Malerei geht mittelbar oder unmittelbar auf sein Beispiel zurück.

Während nun die meisten, auch die Begabtesten, in dem leidenschaftlichen Ringen um die Lösung rein bildkünstlerischer Aufgaben stecken blieben, schürft Uhde tiefer. Der uralte Drang des deutschen Künstlers, der ihn seit den Tagen Albrecht Dürers, ja seit allem Anfang deutscher Kunst bis auf Klinger und Thoma beherrscht, die tiefsten Empfindungen der menschlichen Brust — das innerliche Schauen des Menschen mit den Mitteln auch der bildenden Kunst zum Ausdruck zu bringen, brach jetzt in Uhdes Schaffen durch. So rückhaltlos modern seine malerische Anschauung, es verbanden ihn gewisse Fühlfäden mit der Piloty-Überlieferung. Wie die Meister der historischen Schule, wie Menzel Friedrich den Großen, so wählte auch er sich seinen Helden. Und nun machten sich die Gefühlsmomente seines von religiösen Empfindungen durchwehten Jugendlebens geltend. Mit seiner sozial empfindenden Zeit fühlend, sah er das Elend des Volkes, und den guten Menschen jammerte das Elend des Volkes. So wurde der Edelgeborene zum liebevollen Darsteller seiner in Niedrigkeit darbenden Mitbrüder und ließ den nach Erlösung von Herzen verlangenden Armen den Heiland erscheinen, im Innersten berührt von dem Bibelwort: „Laßt die Kindlein zu mir kommen und wehret ihnen nicht; denn solcher ist das Reich Gottes. Wahrlich, ich sage euch: Wer das Reich Gottes nicht empfängt als ein Kindlein, der wird nicht hineinkommen. Und er herzte sie, und legte die Hände auf sie, und segnete sie.“

So wurde Uhde zum Christusmaler und erlöste das Heiligenbild von der Erstarrung, in die es unter den Händen der Spätromantiker verfallen war. So viele Künstler nun an seine frohe Botschaft von der erlösenden Kraft des Lichtes und der Luft in der malerischen Darstellung geglaubt haben, so wenig Nachfolger hat er als Heiligenmaler gefunden, wenn er als solcher auch gerade dorthinüber wirken sollte, woher er seine malerischen Anregungen erhalten hatte. Wie aber die französischen Nachahmer der Uhdeschen Heiligenmalerei mit ihrer Kokottenauffassung von der Maria Magdalena sofort ins Äußerliche und Sensationelle verfielen, so vermochte auch von den Deutschen niemand, es seiner religiösen Malerei gleichzutun. Uhdes religiöse Malerei war Eigengut, unnachahmbar, wie sie selbst nicht auf Nachahmung, sondern auf persönlichem Erleben beruhte. Der im tiefsten Sinne religiöse Grundzug seiner Natur offenbarte sich indessen nicht nur in der Heiligenmalerei, sondern in der Andacht, mit der er die ganze Welt anschaute, mit Liebe umfing, wie er die unbelebte Natur: Busch und Baum, Berg und See ebenso wie den treuen Familienhund gleichsam beseelte, wie er sich der Armen erbarmte, wie er die Bildnisse seiner Freunde psychologisch vertiefte und wie der beste Vater niemals ermüdete, seine drei Töchter in allen Phasen ihres Heranwachsens in einfachen Stellungen immer und immer wieder im Bilde festzuhalten. Es ist nun äußerst reizvoll, zu beobachten, wie sich die gemütliche Anteilnahme des Künstlers mit seinen rein bildkünstlerischen Absichten organisch verband, so daß seine Bilder künstlerisch wie auch rein menschlich gleich erfreuen.

Fritz von Uhde wurde zu Wolkenburg im Königreich Sachsen als Sohn eines Juristen und nachmaligen Präsidenten des Evangelisch-Lutherischen Konsistoriums geboren. Es ist ein gescheites, durch und durch vornehmes Gesicht, das uns im Bilde von dem Vater erhalten ist. Natürliche Güte leuchtet durch die anerzogene Zurückhaltung des Edelmannes hindurch. Fritz von Uhde erhielt seine Gymnasialbildung hauptsächlich in Zwickau und Dresden. Für Zwickau hat er später das einzige Altarbild im Auftrag gemalt: einen Christus, der gleichsam in und mit dem Sonnenlicht, das plötzlich in den Kirchenraum hereinflutet, der gläubigen Gemeinde erscheint. Wie für das innere Schauen des Malerdichters Arnold Böcklin aus dem Anblick des Meeres Nixen und Wasserzentauren hervorwuchsen, so für Uhde aus dem beglückenden Sonnenschein die Gestalt des Weltenheilandes. Doch kehren wir von diesem späten Werk des Künstlers in seine Kinderstube zurück. Schon als Knabe empfing er Zeichenunterricht von einem wirklichen, in Belgien gebildeten Künstler, *Karl Mittenzwei,* begeisterte er sich für Menzel und erhielt er von dem freilich so ganz anders gearteten Wilhelm Kaulbach auf Anfrage des Vaters in München die Versicherung, daß eine starke Begabung vorhanden wäre. Als auch Julius Schnorr von Carolsfeld dieser Ansicht beigestimmt hatte, ward dem jungen Uhde die väterliche Erlaubnis zuteil, nach bestandenem Abiturientenexamen die Dresdener Kunstakademie zu beziehen.

Aber der Unterricht im Zeichnen nach Gipsen war ihm so zuwider, daß er nach einem Vierteljahr, 1867, schnell entschlossen als Avantageur in das sächsische Gardereiterregiment in Dresden eintrat. Das Jahr darauf wurde er Leutnant. Darüber verlor er freilich seine Liebe zur Kunst nicht, vielmehr wagte er damals die ersten Versuche zur Ölmalerei unter Leitung des Schlachtenmalers Ludwig Albrecht Schuster, eines Schülers von Horace Vernet. Er begann mit empfindsamen Rokoko-Reiterbildern: Ein Reiter, der am Parktor von seiner Liebsten Abschied nimmt, um froh und munter auf mutigem Rosse in die herrliche Frühlingslandschaft hinauszusprengen, und müde, auf abgehetztem Klepper, in Schnee und Eis zu Schloß und Park heimkehrt, an dessen verfallenem Gittertor er die Liebste nicht mehr antrifft (Abschied und Heimkehr, 1869). So kam Uhde damals

über eine durchaus konventionelle Sentimentalität und Süßlichkeit der Auffassung nicht hinaus. Den Krieg machte er als Ordonnanzoffizier bei der 23. Kavalleriebrigade mit, nahm an vielen Gefechten und an einigen Schlachten teil. Die beiden Kriegserzählungen, daß er in aller Hast und gleichsam zwischen zwei Schlachten in der verlassenen Werkstatt des vor den Franktireurs geflohenen französischen Tiermalers Charles Jacque in Anet bei Paris seine malerischen Eindrücke festzuhalten versucht und, durch das Alarmsignal bei der Arbeit gestört, das Atelier zum Dank den deutschen Truppen durch eine Aufschrift auf der Tür als „General Uhde" zur Schonung empfohlen habe, wie daß er aus der Gefahr, von seinem Pferde zu Tode geschleift zu werden, von dem nachmaligen religiösen Schriftsteller Moritz von Egidy errettet wurde, sind nach dem Tode des Meisters durch alle Blätter gegangen. Daß er im Feldzug als Mensch wie auch als Künstler, der die Eindrücke vom malerischen Standpunkt aus verarbeitet, tief ergriffen wurde, steht fest. Besonders der Abend von St. Privat mit seiner unerhörten Furchtbarkeit und einzigartigen Farbenpracht soll ihn bis ins Innerste erschüttert haben. So sollte man meinen, hätte nun alles vorbereitet sein müssen, daß Uhde, der tief veranlagte Mensch, der Künstler und zugleich der Mitstreiter von 1870/71 das große Erleben jener Jahre seinem Volke in künstlerisch gleichwertigen Bildern hätte verklären und damit ein einigendes Band um Kunst und Nation hätte schlingen können. Allein das Verhängnis sollte auch jetzt wieder trennend und scheidend zwischen das staatliche Leben und das künstlerische Erleben des deutschen Volkes treten. Nach dem Kriege versuchte sich zwar Uhde, der einstweilen sein Doppelleben als Leutnant und Maler weiterführte, in einer großartig gedachten Komposition, indem er als den Mittelpunkt einer „Schlacht von Sedan" Napoleon III. auf schlohweißem Schimmel darstellte, umgeben von seinen Reitern und Fußsoldaten, die entsetzt davon- und vorüberstürzen, auf der Flucht ihrem Kaiser mit drohenden Gebärden begegnen und ihn mit leidenschaftlichen Anklagen überschütten. Allein, dieses Gemälde „mit der geisterhaften Beleuchtung à la Gustave Doré", das sogar im Leipziger Kunstverein ausgestellt wurde, hält einer strengeren Kritik nicht stand; dem angehenden Künstler war der große Wurf damit noch nicht gelungen. Der Kriegsmann Uhde war nicht zum Kriegsmaler geboren. Indessen sollte er einstweilen noch ungleich weiter von seinem wahren Wege abirren, als er 1875 in den Bann Makarts geriet, puppenhafte Weiber ohne Mark und Rückgrat in einem Überfluß von Blumen und Pflanzen malte, Bilder ohne Luft und jegliche räumliche Vertiefung. Ein merkwürdiger Anblick für uns Rückwärtsschauende, wie jene einstige Modegröße vorübergehend selbst über so grundverschiedene Individualitäten bedingungslos triumphierte! — Niemandem stand Uhde wohl innerlich so fremd gegenüber wie gerade Makart, und daher hatte dieser ganz recht, den sächsischen Offizier schlechtweg als seinen persönlichen Schüler abzulehnen. Trotzdem duldete es Uhde nicht länger bei dem Soldatenhandwerk.

Er ging 1877 nach München, der deutschen Malerstadt, wo Piloty, Diez und Lindenschmit damals den Ton angaben und deutsche Renaissance Trumpf war und wo Franz Lenbach, vom Grafen Schack in Uhdes Werkstatt geführt, auch dem zukünftigen Begründer der modernen Münchener Malerei — geradezu ein Witz der Kunstgeschichte! — seinen ständigen Rat erteilte, die alten Meister in der Pinakothek fleißig zu studieren. Einstweilen ließ sich Uhde damals von Piloty willig beeinflussen, und in seiner späteren religiösen Malerei ist diese Einwirkung auch niemals und um so weniger erloschen, als er von seinem Vorbild nur das Gesunde und Gute, das Fruchtbare und Entwicklungsfähige herübergenommen hat. Ferner vollzog sich damals in der anregenden Münchener Umgebung ein höchst bedeutsamer Umschwung in Uhdes Kunst, der Umschwung von süßlichem Dilettantentum zu frischem, kraftvollem, wahrhaft künstlerischem



Abb. 127 Die Chanteuse von Fritz v. Uhde 1880
München, Neue Pinakothek

Schaffen. Auf einem Breitbild von vier Metern Ausdehnung malte er den „Angriff des Regiments von Plotho in der Schlacht von Wien 1683" für die Offiziersspeiseanstalt der aus jenem Regiment hervorgegangenen Dresdener „Gardereiter", seiner einstigen Kameraden, und erhob sich damit künstlerisch weit über die „Schlacht von Sedan". Trotzdem fühlte er sich innerlich unbefriedigt und ging Ende 1879 auf den Rat Munkácsys nach Paris.

Es ist nun sonderbar zu beobachten, einen wie geringen, unmittelbaren Eindruck Paris auf Uhdes damalige malerische Anschauung ausgeübt hat. Er scheint an all den bunten lockenden Wundern der hochentwickelten, bodenständigen französischen Kunst vorübergeschritten zu sein, das Auge starr auf seinen ungarischen Lehrmeister gerichtet. Höchstens in der Stoffwahl macht sich Pariser Einfluß bemerkbar. Munkácsy aber, der ihm in Paris sogar eines seiner Ateliers zur Verfügung stellte, dürfte zwiefach auf Uhde eingewirkt haben. Er malte damals an seinem nachmals berühmtesten Gemälde: „Christus vor Pilatus". Dieses Bild veranlaßte Uhde indessen vorerst noch nicht dazu, gleichfalls biblische Themen aufzugreifen, wohl aber schwenkte er von der Makartschen und Münchener Malweise zu der Munkácsys ab. Dessen koloristisches Rezept bestand in der Asphaltuntermalung. Von solch tiefdunkelm Untergrunde heben sich die Lokalfarben funkelnd und hell leuchtend ab. Als Ergebnis der Munkácsyschen Technik, der Münchener Kostümmalerei à la Diez und Piloty und der leichtgeschürzten Muse vom Ufer der Seine ist die „Chanteuse" anzusehen, die, ein bildsauberes Mädel, auf einem Tisch stehend, offenbar weniger durch ihren eben beendeten Gesangsvortrag als durch ihre sinnlich lockende Erscheinung: das pikante Köpfchen, die bloßen Arme, die Pluderhosen und die drallen Waden das vergnügte Schmunzeln der verwitterten Gesellen im Kriegsgewand des 17. Jahrhunderts hervorgerufen hat. Das Bild erschien im Pariser Salon von 1880, fand Beifall und sogar einen Käufer (jetzt in der Neuen Pinakothek zu München). Noch



Abb. 128 „Lasset die Kindlein zu mir kommen“ von Fritz v. Uhde 1884
(Mit Genehmigung der Photogr. Union, München)
Leipzig, Städtisches Museum
(Zu Seite 174)

in demselben Jahre (1880) malte Uhde, wiederum in der Technik Munkácsys, das erste Bild aus der Gegenwart und aus der Alltäglichkeit, wenn auch nicht ohne genrehaften Beigeschmack: „Die gelehrigen Hunde“, ein paar dressierte und kostümierte Pudel, welche Gäste, Wirt und Personal einer kleinen Pariser Kneipe durch ihre Künste entzücken und zu einem mit großer Feinheit mannigfaltig abgestuften Lachen bringen. Das Jahr darauf brachte, so zu sagen, den letzten Munkácsy von Uhde: ihn, Uhde, selbst mit seiner jungen blonden Gattin, einer Schwester des bayerischen Generals von Endres, in der reich und wohnlich ausgestatteten Künstlerwerkstatt, das erste jener stimmungsvollen Familienbilder, die fürwahr nicht den schlechtesten Teil seines Gesamtwerkes bilden sollten.

Dieses Jahr 1881 sah aber den Künstler bereits wieder in München, das er nun nicht mehr verlassen sollte. Wie vor vier Jahren, so übte auch jetzt wieder München einen einschneidenden Einfluß auf sein künstlerisches Schaffen aus. Hier in München beginnt Holland auf ihn einzuwirken — technisch wie thematisch. Die „Münchener Hille Bobbe“ ist nicht ohne „Blick auf Frans Hals“ denkbar. Die „Holländische Wirtsstube“ von 1881 ist das erste Bild, in dem sich seine Palette wesentlich aufgehellt zeigt, das erste Bild, in dem er das Problem des vertieften und lichterfüllten Innenraumes energisch anschneidet, und dieses einmal aufgegriffene Problem hat ihn nicht mehr freigegeben. Daneben macht sich indessen das Thematische und Anekdotische, manchmal auch das Niedliche und andererseits das Altmeisterliche in seinen Bildern einstweilen immer noch bemerkbar. Nun lernte er aber damals in München Max Liebermann kennen, den ersten entschiedenen und bedeutenden Freilichtmaler in Deutschland. Liebermann, der ein Jahr früher als unser Künstler geboren war, sich ohne Störung und Unterbrechung in gerader Linie aufwärts und daher schneller als Uhde entwickelt hatte, wies ihn vor allem auf das Malen in und vor der Natur hin und veranlaßte ihn außer-



Abb. 129 Das Abendmahl von Fritz v. Uhde 1886
Im Besitz von Geh. Hofrat E. Seeger-Berlin
(Nach Photographie Hanfstaengl)
(Zu Seite 175)

dem, einen Sommer in Holland zuzubringen, als in dem Lande, in dem sich infolge der atmosphärischen Beschaffenheit der Luft die Probleme der modernen Freilichtmalerei am besten studieren ließen. Uhde bringt den Sommer 1882 in Zandvoort zu und malt daselbst unter anderem schier prachtvolle Studienköpfe. Die „Holländische Nähstube“ aber übertrifft an räumlicher Wirkung (die Zimmerdecke ist ins Bild einbezogen, der Ausblick in ein anstoßendes Zimmer mit menschlicher Staffage eröffnet) wie auch in der Natürlichkeit der Personenauffassung bei weitem die „Holländische Wirtsstube“ vom Jahre vorher, wenn auch das „Genre“ noch nicht völlig überwunden ist. Vor allem aber ist es das Licht, das jetzt in seine Kunst siegreichen Einzug hält, die Gesamtanlage dieses ganzen Bildes bestimmt und es dadurch grundsätzlich von allem unterscheidet, was Uhde vor dem Liebermannschen Einfluß und vor dem entscheidenden Studienaufenthalt in Holland gemalt hatte. Was er hier im Innenraum, das hat er nach seiner Rückkehr nach München im Frühjahr 1883 noch ungleich großartiger in dem Freilichtbild der übenden bayerischen Leibregimentstrommler geleistet. Hier ist die Kunst mit kühnstem Zupacken unmittelbar aus dem alltäglichen Leben herausgerissen. Einer der Marksteine deutscher Freilicht- und Augenblickseindrucksmalerei. Daß gerade ein Soldaten- und Uniformbild diese Rolle spielt! — Die deutsche Militäruniform galt gemeinhin als unmalerisch. Und es hat der Maler genug gegeben, die ihr diesen bösen Ruf nicht ohne Grund verschafft haben. Kenner wußten indessen sehr wohl, daß gerade das bayerische Hellblau weniger an der Uniform des Einzelnen als vielmehr der Truppe mit dem mannigfaltigen Grün der Natur im Ton wundervoll zusammenging. Auf dieser Harmonie hat Uhde sein Bild im klaren Licht eines schönen Frühjahrstages koloristisch aufgebaut. Das viele Rot in der Uniform klingt in den Häuserdächern am nahen Horizont wieder an. Einen ganz besonders freudigen Akzent bilden die blühenden Obstbäume. Das Genre ist fast gänzlich überwunden und macht sich nur ganz



Abb. 130 Die Bergpredigt von Fritz v. Uhde 1887
Budapest, Museum
(Nach Photographie der Photogr. Union, München)
(Zu Seite 176)

bescheiden in einem schief gehaltenen Fuß oder einer schief aufgesetzten Mütze, in einem umgedrehten Kopf oder in einem Kratzen auf dem Kopf, hauptsächlich aber in dem entweder ein wenig verschmitzten oder einfältigen Ausdruck in den Gesichtern der jungen Vaterlandsverteidiger geltend. Komposition ist scheinbar gar nicht vorhanden, in Wirklichkeit aber nicht nur koloristisch, sondern auch linear vortrefflich abgewogen. Nirgends aber ist der Eindruck der unmittelbarsten Naturwiedergabe auch nur im geringsten beeinträchtigt. Das Bild entfesselte durch seinen ungeschminkten Naturalismus bei den damals an Süßlichkeit und Konvention gewöhnten Beschauern geradezu einen Sturm der Entrüstung. Später wurde es mit Raffaels Sixtina in der Dresdener Gemäldegalerie vereinigt.

Hatte Uhde mit dem Bilde „Die Trommler“ alle fremden, ihm von Liebermann und über Holland gekommenen Einflüsse selbständig verarbeitet, so sollte er sich selbst doch erst mit den „Drei Modellen“ (Stuttgart) vom folgenden Jahre 1884 finden (vgl. die Kunstbeilage). Es sind Kinder der damaligen Gegenwart aus den niederen Schichten des deutschen Volkes, in ihrer ärmlichen, zusammengeflickten und geschmacklosen Kleidung, in ihrem ganzen leiblichen und seelischen Gehaben vollkommen naturwahr und selbständig in und mit dem Raum, in dem sie sich befinden, in und mit dem kühlen, rosigen Morgenlicht, von dem sie überflutet sind, als eine malerische Einheit von dem Künstler erfaßt und doch zugleich mit innigster, rein menschlicher Anteilnahme dargestellt. Von hier führt eine schnurgerade Entwicklungslinie zu Uhdes religiöser Malerei, und es ist geradezu von symbolischer Bedeutung, daß diese in dem Kinderbild des geborenen Kindermalers wurzelt. Noch in demselben Jahre 1884 entstand das erste religiöse Gemälde: „Lasset die Kindlein zu mir kommen“ (Leipzig, Städtisches Museum), wozu ein Erlebnis den Anstoß gegeben hat, indem Uhde Zeuge ward, wie ein junger Landgeistlicher schlechthin durch seine natürliche Güte und Freundlichkeit die Herzen der Kinder zu gewinnen und ihr Zutrauen zu erlangen vermochte (Abb. 128).

Die Behandlung der religiösen Vorwürfe war seit der Zeit der Romantik in Veräußerlichung verfallen. Ein entsetzliches Schablonentum herrschte, als Uhde auftrat, im protestantischen wie im katholischen Andachtsbild. Die Auffassung richtete sich nach dem großen Stil der italienischen Hochrenaissance, der sich



Abb. 131 Die Kinderstube von Fritz v. Uhde 1889
Hamburg, Kunsthalle

seinerzeit als Ergebnis eines jahrhundertelangen Ringens um Wiedergabe der Natur und um Bewältigung der Form abgeklärt hatte, jetzt aber und gar in Deutschland nicht mehr berechtigt war, da er ohne gründliches Naturstudium und ohne persönliches Neuerleben rein äußerlich nachgeahmt wurde. In dem Bestreben aber, das Heiligenbild zu erneuern, verfiel man lediglich in eine andere Äußerlichkeit, nämlich die religiösen Gemälde ethnographisch, szenisch und kostümlich wirklichkeitsecht zu gestalten. War man sehr gründlich, so pilgerte man eigens ins Morgenland, für gewöhnlich begnügte man sich damit, israelitische Modelle der nächsten Umgebung in morgenländische Trachten zu stecken. Diese Richtung wurde in England, Frankreich und Deutschland, mit ganz besonderer Virtuosität aber von Uhdes früherem Lehrmeister, dem Ungarn Munkácsy, z. B. in seinem Kolossalgemälde „Christus vor Pilatus", gepflegt. Selbst der große Künstler Adolf Menzel ist mit seinem „jugendlichen Christus im Tempel" über diese im letzten Grunde doch nur äußerliche Auffassung nicht hinausgekommen, hatte dabei vielmehr den antisemitischen Ulk hart gestreift: inmitten von orientalischen Charakterchargen, zu denen dem Künstler polnische Schnorrer die geeigneten Vorbilder geliefert haben dürften, steht ein idealisierter Judenknabe, das Haupt von einer Gloriole umflossen, von regelmäßigen, eigenartig schönen und — unendlich pfiffigen Gesichtszügen. Ganz besonders karikaturistisch sind die Eltern Jesu aufgefaßt, die sich auf den Zehen herbeischleichen, Maria und hinter ihr Joseph. Ungleich größerer Ernst kennzeichnet Liebermanns Gestaltung desselben Gegenstandes. Die Charakteristik beruht hier nicht, wie bei Menzel, auf Gebärden und Gesichtszügen, sondern sie drückt sich in der ganzen Haltung und Bewegung



Abb. 132 Bildnisstudie von Fritz v. Uhde 1890
(Zu Seite 177)

der ernsten Männergestalten sowie des Christusknaben aus. Dieser ist nicht als eine sinnlich edle und schöne Bildung gegeben und durch einen Heiligenschein ausgezeichnet, sondern die Erleuchtung kommt bei ihm gleichsam von innen heraus und drückt sich in den sprechenden Hand- und Armbewegungen aus. Trotzdem vermag auch dieser Christusknabe nicht wahrhaft zu rühren und zu ergreifen. Dagegen hat Eduard von Gebhardt (vgl. Teil I, S. 298, Abb. 254) unter den damaligen Malern religiöser Gegenstände wohl am tiefsten geschürft und vermag daher auch am kräftigsten unsere Herzen zu packen — trotz seiner niederländisch-oberdeutsch altertümelnden Neigungen, trotz seiner Reformationszeitalter-Verkleidung. Seinen Bildern fühlt man es bei Gott an, daß es ihm heiliger Ernst war um die Sache! — Auf dem von Gebhardt eingeschlagenen Wege schritt nun Uhde weiter. Dachte sich jener das Evangelium als im Reformationszeitalter besonders wirksam, so erschien diesem die fortwirkende, über Raum und Zeit erhabene Macht des Evangeliums als das entscheidende Moment, das also folgerichtig auch als solches dargestellt werden müßte. Auf dem Bilde „Lasset die Kindlein zu mir kommen" (Abb. 128) sitzt Christus, eine schlanke Gestalt voller Milde, dessen Erhabenheit über Raum und Zeit durch ein zeitloses blaugraues Idealgewand schlichtesten Faltenwurfes ausgedrückt wird, auf einem strohgeflochtenen Stuhl in einer Art großen, modernen, völlig leeren Schulzimmers — die Behandlung des lichtdurchfluteten Innenraumes knüpft an die „holländische Nähstube" von 1882 und die „Wirtsstube" von 1881 an, erreicht aber hier in ihrer Art ein Höchstes —, und nun kommen deutsche Bauernkinder, charakterisiert wie die vorher erwähnten „Drei Modelle", auf ihn zu und reichen ihm vertrauensvoll die Hand. Mit diesem ersten religiösen Gemälde hat der geborene Kindermaler zweifellos eine in ihrer Art so vollendete Leistung vollbracht, wie er sie später selten wieder erreicht, kaum jemals übertroffen hat. Und nun wechseln Heiligenbilder dieser Art in bunter Reihe ab mit schlichten Existenzbildern vom Schlage der „Drei Modelle", das heißt: das Figürliche ist in der Regel mit dem plastisch vertieften Raum durch das Mittel von Luft und Licht zu einem malerischen Ganzen zusammengesehen. Den zweiten großen Wurf auf dem Gebiet der religiösen Malerei vollzog Uhde mit dem Bilde „Komm, Herr Jesus, sei unser Gast" im Berliner Museum, wovon sich eine nicht ganz so bedeutende Variante im Musée du Luxembourg zu Paris befindet. Der Künstler geht hier noch einen bedeutsamen Schritt weiter auf dem kühn beschrittenen Pfade seiner ureigenen Empfindungen, indem er diesmal in den sattsam bekannten, von drüben beleuchteten gedrückten Innenraum unter die andächtig aufschauende moderne Proletarierfamilie Christus im graublauen Mantel sachte hereinschreiten läßt. Die Türe, durch die er soeben gekommen, ist noch einen Spalt auf. Ganz wunderbar ist es Uhde hier gelungen, den Raum als von Licht durchflutet, die Personen wie auch Tisch und Stühle von Luft umgeben erscheinen zu lassen. Und diese Luft- und Lichtfülle verleiht dem Bilde

den eigenartigen poetischen Zauber und weist ihm eine nicht geringe Stelle in der gesamten Heiligenmalerei an. Was andere Künstler vor ihm durch Linienführung, hat er durch Lichtführung, was andere durch Bildaufbau, formale Schönheit, Kleiderpracht, Adel der Gesichtsbildung, Glanz der Farben, Helldunkel — das hat er durch die Poesie von Luft und Licht wie durch die schlichte, ungeschminkte Wahrheit der unmittelbar aus dem Leben gegriffenen menschlichen Gestalten zu erreichen gesucht. Er versetzt Christus inmitten moderner Menschen, und zwar unter solche, die mühselig und beladen sind. Uhde faßt freilich die Worte der Schrift „mühselig und beladen" ausschließlich im Sinne äußerer leiblicher Not auf und läßt dementsprechend seinen Christus unter die modernen Proletarier treten. So übt er als Künstler eine Art innerer Mission aus, die aber weniger auf strenge Bekehrung als auf ein mildes Trostspenden ausgeht. Das dritte Hauptwerk dieser Art ist das „Abendmahl" (Abb. 129). Uhdes „Abendmahl" weicht auch im Bildaufbau von der seit Lionardo geheiligten Grundanschauung, an der noch Eduard von Gebhardt festgehalten hatte, wesentlich ab. Bei Uhde sieht man Christus nicht mehr voll und gerade ins Gesicht, sondern man erblickt ihn vom Rücken und von der linken Seite aus. So kommt er dem gegitterten Fenster gegenüber zu sitzen, wodurch das Licht hereinflutet in den ärmlichen Raum mit dem gar so kleinen Kronleuchter und den holländischen Strohsesseln, auf denen die zwölf Apostel um den Heiland herumsitzen, keineswegs die Typen idealer Mannesschöne, vielmehr meist ältere bartlose Leute mit gefurchten Gesichtern, müden Leibern und arbeitsschweren Händen. Ihr Ausdruck verrät geistige Stumpfheit, aber brennendes Verlangen des Gemütes. Den Judas novellistisch hervorzuheben, wie es noch Gebhardt getan hatte, hat Uhde verschmäht. Nur der leere Sessel vorn deutet auf Judas hin, und ganz hinten sehen wir aus dem düsteren Raume seinen Verräterkopf auftauchen. Schlichtheit, Innerlichkeit, völlige Versenkung in einen seelischen Vorgang im Einklang mit entsprechender Beleuchtungswirkung war das Ziel, welches dem Schöpfer dieses Abendmahles vorschwebte. Hat er es auch erreicht? Nach meinem Empfinden beginnt hier bereits eine gewisse Absichtlichkeit sich störend bemerkbar zu machen.



Abb. 133 „Der Schauspieler" von Fritz v. Uhde 1893
Der Münchener Hofschauspieler Alois Wohlmuth beim häuslichen Studium einer Rolle
Oslo, Nationalgalerie
(Mit Genehmigung der Photogr. Gesellschaft, Charlottenburg)

Als Uhde diese drei religiösen Werke gemalt hatte, sollte er den herbsten Schmerz seines Lebens erfahren: er verlor seine Gattin, die Mutter seiner drei Töchter, die treueste Gefährtin seiner künstlerischen Pläne, Sorgen und Hoffnungen! An neuer Arbeit suchte er sich neu aufzurichten und schuf 1887 „Die



Abb. 134 Selbstbildnis Fritz v. Uhdes 1898
Dresden, Gemäldegalerie
(Mit Genehmigung der Photogr. Gesellschaft, Charlottenburg)
(Zu Seite 166)

Bergpredigt" (Museum in Budapest): Den Uhdeschen Christus sehen wir diesmal inmitten einer blumigen Bergwiese auf einer auffallend roh gezimmerten Bank sitzen. Und nun strömen die Landleute und namentlich ihre Frauen von der Höhe zu ihm herab, lassen sich kniend und betend vor ihm nieder — nicht nur die Augen, nicht nur die Gesichtszüge, nein, auch die ganzen Gestalten gleichsam vom gläubigsten Vertrauen verklärt. Unendlich rührend wirkt das im Vordergrund für sich allein sitzende Kindlein! (Abb. 130.) Es läßt sich gar nicht aussagen, wie eine gewisse Schwere der Farbe und des Vortrags der treffend charakterisierenden Auffassung der Proletarier und des Proletarierchristus zugute kommt. Mit der „Bergpredigt" war andererseits der Gipfelpunkt seiner religiösen Malerei erklommen. Was er später auf diesem Gebiet geleistet hat, reicht an die frühen Werke nicht heran. Mögen die Nebenfiguren noch angehen, wenn auch unter ihnen sich das modellmäßig Gestellte bisweilen unangenehm bemerkbar macht, vor allem vermag sich die Christusfigur selbst nicht mehr mit den früheren zu messen. Die Bilder nehmen gemeinhin an Innerlichkeit ab und an Theatralik zu. Auch wird sich Uhde insofern gelegentlich untreu, als er konventionelle Märchentöne anschlägt („Drei Könige") oder sich gar in einer Art venezianischer Farbengebung versucht („Grablegung Christi").

Uhdes religiöse Bilder erregten anfangs einen Sturm der Entrüstung. Heute hat man sich an sie gewöhnt und nimmt sie ebenso gelassen auf wie alle gewohnten Erscheinungen unseres Daseins. Daß seine Neuerung, die über Raum und Zeit erhabene Persönlichkeit Christi mitten in das moderne Leben hineinzustellen, an sich berechtigt ist, kann wohl keinem Zweifel unterliegen. Einseitig ist es dagegen, die Worte der Schrift „mühselig und beladen" lediglich auf Proletarier zu beziehen. Und eine weitere offene Frage ist es, die jeder nach seinem Empfinden für sich beantworten muß, ob es dem Künstler auch wahrhaft gelungen ist, die Erscheinung Christi gleichsam von innen her zu beseelen, als glaubhaft und überzeugend wirken zu lassen. Ist dem martialisch dreinschauenden hochwohlgeborenen Rittmeister bei den Gardereitern Fritz von Uhde jene scheinbar so paradoxe Vorstellung von dem Christus inmitten der modernen Proletarier wirklich aus der Seele geflossen, hat sie sich ihm mit zwingender elementarer Gewalt aufgedrängt, hat sie ihn gleichsam zu ihrer Verkörperung *gezwungen* oder war sie nur das Ergebnis verstandesmäßiger Überlegung? — Uhde selbst hat zu dieser Frage einmal Stellung genommen, indem er sich dahin äußerte, daß er mit seinen Bildern mehr geben wollte als bloße Studien. „Da habe ich gedacht: etwas muß dabei sein, das die Leute innerlich packt, sonst kann man ja mit seinen Bildern keinen Hund hinterm Ofen hervorlocken. Ich suchte so was wie die Seele. So entstand das erste Bild dieser Art, ‚Lasset die Kindlein zu mir kommen' (Winter 1883/84) aus der Qual, etwas mehr zu geben als bloße Ab-



Drei kleine Modelle von Fritz von Uhde
Stuttgart, Gemäldegalerie

Paul Neff Verlag (Max Schreiber), Eßlingen a. N.





Abb. 135 „Stille Nacht, heilige Nacht“ von Fritz v. Uhde 1902—03
(Zu Seite 178)

schrift aus der Natur . . . Die Christusgestalt wurde mir zum Problem des Lichts. Also Lichtbringer in die Finsternis der Welt und der alten Farben. Die Franzosen wollten das Licht aus der Natur heraus finden; ich wollte außer dem Licht noch Innerlichkeit. Und so kam ich darauf: ich griff die Verkörperung des äußeren und inneren Lichtes auf, Christus.“ [84]) Dieses Bekenntnis ist außerordentlich wichtig. Es läßt uns bei aller scheinbaren und äußeren Gleichartigkeit den tiefen Unterschied zwischen der echt deutschen Wesensart Uhdes und der Internationalität Liebermanns zum Greifen deutlich erkennen.

Indessen war Uhde, der einst, wie wir gesehen haben, mit frischem, fröhlichem Naturalismus übende Trommler gemalt hatte, nicht nur religiöser Maler. Hatte er als solcher mit der Bergpredigt den Gipfelpunkt erklommen, so wuchs er in rein bildkünstlerischer Hinsicht noch weit über das damals Erreichte hinaus und machte alle Entwicklungsfortschritte der ständig aufsteigenden malerischen Kultur seiner Zeit im Sinne der Freilichtmalerei und des Impressionismus an führender Stelle mit. Ein anmutiges und lebfrisches weibliches Geschöpf, das gegen 1889 in seinen Werken auftaucht, gab ihm Gelegenheit zu prächtigen Studienköpfen und Figurenbildern (Abb. 132). Seine Freunde vom Theater stellte er in ihren Hauptrollen mit wundervoller psychologischer Charakteristik dar: den Schauspieler Wohlmuth als Richard III., den Kammersänger Franz Nachbaur als Walter von Stolzing. Auch von seinem einstigen Anreger Max Liebermann hat er uns ein lebensprühendes Brustbildnis hinterlassen. Unmittelbar zum Herzen sprechen



Abb. 136 Auf freier Höhe von Raffael Schuster-Woldan
(Mit Genehmigung des Künstlers)
(Zu Seite 180)

seine völlig anspruchslosen Bilder aus der Kinderwelt (Abb. 131). Vor allem aber waren es seine eigenen drei Töchter, bei deren Darstellung die Vaterliebe das Künstlerinteresse gesteigert zu haben scheint, die ihn wieder und immer wieder dazu anregten, sie in allen Stadien ihrer Entwicklung in völlig natürlichen Stellungen mitsamt dem treuen Familienhund in luminaristischen Studienbildern wiederzugeben. Einmal floß dieser Stoffkreis mit dem religiösen zusammen, und Uhde ließ seine Töchter das „Weihnachtslied" anstimmen. So entstand eines seiner menschlich ergreifendsten Gemälde (Abb. 135).

Auch wenn Uhde niemals ein religiöses Bild gemalt hätte, stünde er als großer Künstler da. Sein Kolorit, sein feinfühliges Abschätzen der Tonwerte, vor allem aber seine Fähigkeit, die kräftige Leiblichkeit der menschlichen Gestalt in und mit dem Raum wiederzugeben, sichern ihm einen Ehrenplatz unter den deutschen Malern seiner Zeit. Worin seine Bedeutung als bildender Künstler besteht, trat auf der „Ausstellung München 1908" mit erstaunlicher Deutlichkeit zutage. Dort war in dem Bildersaal, Raum 14, unter lauter hervorragenden und teilweise auch gegenständlich ansprechenden Bildern von Künstlern wie Leibl, Böcklin, Kuschel, Hengeler, Toni Stadler, Diez u. a. ein ganz schlichtes, als Vorwurf völlig anspruchsloses „Kinderbildnis" von Uhde ausgestellt, das z. B. im Vergleich zu dem außerordentlich liebenswürdigen, farbig und überhaupt dekorativ äußerst wirksamen Porträt „Erika" von Ludwig von Zumbusch wie neben dem vorzüglichen Dekorationsstück „Grauer Tag" von Erler gerade durch die Bewältigung des Raumproblems — die Kraft, Natürlichkeit und Unmittelbarkeit der leiblichen Erscheinung des Kindes einen schier überwältigenden Eindruck hervorrief. Uhde, ich wiederhole es, würde auch, ohne daß er jemals religiöse Bilder gemalt hätte, als großer Künstler gelten. Aber daß er es trotzdem getan, daß er gewollt und vermocht hat, worum sich z. B. der stammverwandte, hoch

veranlagte, aber nicht bis zum Gipfel seiner Entwicklungsmöglichkeiten empor gelangte Holländer Vincent van Gogh vergeblich bemühte: tiefen seelischen Gehalt mit bildkünstlerisch hervorragender Wiedergabe der Natur organisch zu verbinden, das wird Fritz von Uhde jederzeit in den Augen innerlich gerichteter, wahrhaft deutsch empfindender Menschen besonders teuer erscheinen lassen und ihn vor anderen, wenn auch noch so bedeutenden Malern auszeichnen.

Der Münchener Künstler Uhde und der Berliner Max Liebermann standen unter den ausgesprochen modernen Malern Deutschlands ihrer Zeit als Pfadfinder und Bahnbrecher obenan. Beide waren auch jeweilig in ihrer Stadt die Führer der „Sezession“, das heißt der von der allgemeinen Vereinigung losgelösten Gruppe von Künstlern, die bei Ausstellungen jedermann nur nach seiner Leistung und nach sonst nichts zu beurteilen bestrebt waren. Zwischen Liebermannscher und Uhdescher Auffassung, zwischen rein malerischer Wiedergabe der Natur und ihrer Durchdringung mit gemütlich-seelischen Momenten stand das junge Künstlergeschlecht. Darunter eine große Anzahl schöner Begabungen, die hier nicht einmal alle dem Namen nach aufgeführt werden können, geschweige denn, daß es möglich wäre, jedem einzelnen eine eingehende Würdigung zu widmen.

Man kann sagen, daß, seit der Impressionismus von Liebermann und Uhde in Deutschland eingebürgert wurde, er auch die deutsche Malerei allerorten beherrschte. Daneben machen sich immerhin nicht zu unterschätzende Sonderbestrebungen geltend. Gegenüber der Wiedergabe des flüchtigen Eindrucks von den Dingen hat man gerade in Deutschland niemals aufgehört, sich um das Bleibende der Erscheinungen zu kümmern und es nach seinem Lineament und Formenaufbau zu erforschen, gegenüber dem Erhaschen der vorübergehenden Beleuchtungswirkungen hat man die den Dingen und Lebewesen dauernd anhaftenden Lokalfarben nicht vergessen, gegenüber dem bloßen farbigen Abglanz des Lebens hat man gerade in Deutschland niemals aufgehört, sich auch in das innerste Wesen, die Stimmung, die „Seele“ der Menschen, der Tiere, der Dinge zu vertiefen. Immerhin, der Impressionismus herrschte auch in Deutschland vor, überall und in jeder Hinsicht.

Betrachten wir zuerst **München.** Dort waren einst neben Uhde, wenn auch in einem wesentlich anderen Sinne, *Wilhelm Volz* (1855—1901) und *Wilhelm Dürr* (1857—1900) als poesievolle Heiligenmaler von kraftvoller Individualität tätig.



Abb. 137 Diva von Bruno Piglhein (Nach Photographie Hanfstaengl)
(Zu Seite 180)

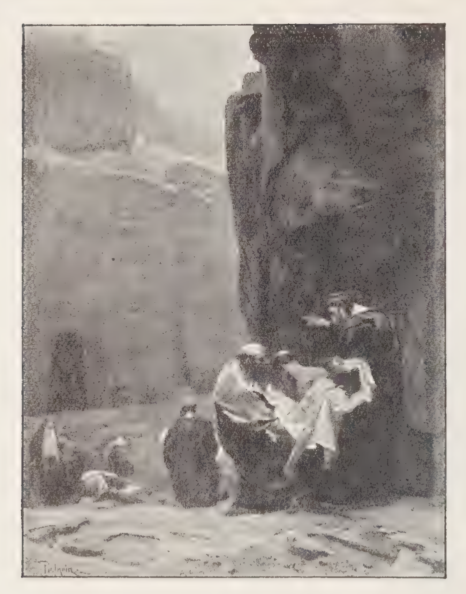


Abb. 138 Die Grablegung Christi von Bruno Piglhein
München, Neue Pinakothek
(Nach Photographie Hanfstaengl)

Volz hat aber auch das Nackte geliebt und über einen antikisch mythologischen Humor verfügt. *Walter Firle* (geb. 1859) führte Uhdes christlich-soziale Richtung ins Melodramatische weiter. Durch *Paul Höckers* (1854—1910) französierende Modernität schaut stets ein wenig echt deutsche Empfindsamkeit hindurch. Das hinderte ihn aber nicht daran, sich als vorzüglicher Lehrer zu bewähren, der ein ganzes Künstlergeschlecht durch seine Anregungen befruchtet hat[85]). Der gemütvolle *Paul Hetze* sank 1901 in ein frühes Grab. Als Bildnismaler zeichnete sich der offenbar an den Alten geschulte, kraftvoll gediegene *Alois Erdtelt* (1851—1911) aus. Als Empiredarsteller hat sich *Franz Simm* einen Namen gemacht. Ferner seien genannt *Georg Schuster-Woldan* und sein durch eigene Auffassung und eigenartige Stoffwahl hervorstechender Bruder *Raffael Schuster-Woldan* (jetzt in Berlin), der für den Bundesratssaal des Deutschen Reichstagsgebäudes zu Berlin Deckenbilder malte, in denen er durch Farbe, Licht und Schatten einfach große Wirkungen erreichte. Wir bringen hier das erste Hauptwerk, durch das er berühmt ward: „Auf freier Höhe“ (Abb. 136). In der Landschaft wurde allgemein das Beste geleistet[86]). Der Name *Schleich* sollte auf diesem Gebiet durch *Eduard d. J.* (1853—93) seinen guten Klang bewahren. Ebenso hat Dachau als Künstlerkolonie durch die moderne Bewegung nur an Bedeutung gewonnen[87]). Andere Kolonien sind hinzugekommen. Wie sich im gesamten modernen Leben als Rückschlag gegen die Großstadt die Villenkolonie geltend machte, so im Kunstleben die Künstlerkolonie.

Einst stand in München neben Uhde *Bruno Piglhein,* ein 1848 geborener Hamburger, der bereits 1894 hinwegsterben sollte, ohne Gelegenheit gefunden zu haben, seine starke, reiche und vielseitige Begabung voll auszuleben. Piglhein beherrschte alle Saiten menschlicher Empfindung. Er trauerte mit den Leidtragenden, die Christi Leichnam durch eine schaurige Felsenschlucht zur letzten Ruhe tragen (Abb. 138), und er fühlte sich völlig zu Hause im parfümdurchdufteten Zimmer der „Diva“, die sich mit frech geöffnetem Mieder wollüstig auf ihren Kissen dehnt und aus verdorbenen Augen ihrem Kakadu zuschaut (Abb. 137). Jenes Bild zeichnet sich durch vortreffliche Vertiefung des Raumes und großartige Silhouetten der einzelnen Gestalten aus, dieses durch hervorragende Stoffmalerei: wie herrlich ist das Atlaskleid des Weibes, wie wunderbar ist das weiche, zerknitterte Kissen gemalt! — Dann rührt von Piglhein wiederum jenes allbekannte ergreifende Bild der Blinden her, die sich tastenden Ganges durch ein Mohnfeld langsam vorwärts bewegt (München, Pinakothek), wie auch der nicht

unbedeutende Christus am Kreuz (der Berliner Nationalgalerie, Studie in Stuttgart). Der Künstler schuf sogar ein gewaltiges, leider verbranntes Panorama der Kreuzigung Christi. Piglhein soll das Talent zu einem hervorragenden Wandmaler besessen haben, und es wird bitter beklagt, daß ihm keine Gelegenheit geboten wurde, sich nach dieser Seite hin hervorzutun. Denn das war das Verhängnis der deutschen Kunst in den letzten 30 Jahren des 19. Jahrhunderts: auf der einen Seite wurden die größeren Aufträge vielfach an mittelmäßige Köpfe vergeben, auf der anderen fanden die eigenartig begabten Künstler keine Gelegenheit, sich dem Maß ihrer Kräfte entsprechend auszuleben. Gerade durch ihre neu- und eigenartige Auffassung wurden die am Hergebrachten hängenden Auftraggeber abgestoßen.

Wie Piglhein war auch *Albert Keller* (1845—1920) eine Doppelnatur eigen. Albert Keller[88]) wurde zwar in der Schweiz, in Gais, Kanton Zürich, geboren, aber seine wohlhabende verwitwete Mutter siedelte schon, als er erst zehn Jahre alt war, nach München über. Er gehört für unsere Vorstellung mit zum Inbegriff der Münchener Kunst. Es verbinden ihn noch gewisse Fühlfäden mit Piloty, wenn er auch unmittelbar gewiß nicht sein Schüler, überhaupt niemandes Schüler war. Schon mit zehn Jahren malte er sein erstes Ölbild und erwies sich auch sonst als ein außergewöhnlich begabter Knabe, der sich sowohl mit Begeisterung dem Studium der altgriechischen Kultur hingab, wie andererseits eine Übersetzungsdrehbank fertigte, die sogar auf einer Industrie-Ausstellung in Bayreuth mit einem Preise ausgezeichnet wurde. Nach bestandener Reifeprüfung sprang er als flotter Korpsstudent bei den Isaren ein, befreundete sich aber nicht mit dem Corpus Juris, sondern trat bereits nach zwei Jahren zur Malerei über. Anregungen empfing er von Ludwig von Hagn (1820—98), der seinerseits durch Adolf Menzels Friedrichsbilder angeregt worden war. Den stärksten Eindruck aber scheint auf ihn der ritterliche österreichische, in München tätige Maler Artur von Ramberg (1819 bis 1875) ausgeübt zu haben, dessen Art und Lebensauffassung er offenbar nahe stand, und der gern mit ihm die Werkstatt teilte. Aber auch zu Leibl, zu Len-



Abb. 139 Jairi Töchterleins Auferweckung von Albert Keller München, Staatsgalerie
(Nach Photographie Hanfstaengl)
(Zu Seite 183)



Abb. 140 Damenbildnis von Albert Keller
(Nach Photographie F. Bruckmann, München)

bach, zu Munkaczy trat er in Beziehungen. Arnold Böcklin brachte er eine große Verehrung entgegen. Auch bildete er sich später auf Reisen weiter, die er nach den Niederlanden, England, Frankreich, insbesondere nach Paris, wo er sogar zwei Jahre im wesentlichen zubrachte, und nach Italien unternahm. Aber all dies blieb und war für ihn nicht von entscheidender Bedeutung. Albert Keller ist im wesentlichen eine selbständige und selbstherrliche Natur gewesen, der sich sein eigenes Stoffgebiet auswählte, seinen eigenen Stil bildete, sein nur ihm eigenes Kolorit schuf. Rings von sozialen Bestrebungen umgeben, malte er allein keine Arbeiter, keine Bauern, keine Not und kein Elend. Selbst ein Mitglied der guten, der besten Gesellschaft, ein Mann von sorgfältig gepflegtem Körper, von feinen gefälligen Umgangsformen, hoch gebildet, malte er die gute Gesellschaft, vor allem deren Inbegriff: die gebildete, vornehme, schöne Frau in ihrer gewählten Kleidung, in ihrem vornehm und liebevoll ausgestatteten Heim. Wenn irgend ein Maler deutschen Blutes, so ist Albert Keller Damenmaler gewesen (Abb. 140). Er gab kein bloß äußerliches Abbild von der Dame, vielmehr fühlte er sich in ihr Leben, ihren Geist, ihr ganzes Gehaben und Sich-Geben, ihre Launen und ihre geheimsten Sehnsüchte, ihre Vornehmheit und ihre Unnahbarkeit ein. Er wußte sie durch Blick und Bewegung zu charakterisieren. Nichts blieb ihm verborgen. Keine Linie in seinem Bilde ist verzeichnet. Es gibt keinen falschen Ton. In diesem Sinne sind seine Bilder auch als Kulturkunden einer verklungenen Epoche von geschichtlichem Wert. Albert Keller ward zu dieser besonderen Rolle in der deutschen Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts auch dadurch befähigt, daß es ihm selbst gelang, eine solche selten schöne und vornehme Frau, die Münchener Freiin Irene von Eichtal, zum Weibe zu erringen. Gesund, schön, klug, vornehm, reich, von genialer Veranlagung — ist Albert Keller Zeit seines Lebens auf den Höhen des Daseins gewandelt. Und die Krone seines Lebens bildete diese seine gleich gestimmte, über alles geliebte Gattin, mit der er bis zu ihrem Tode eine selten glückliche Ehe geführt zu haben scheint. Nicht zu Unrecht hat man daher Irene von Eichtal als seine Muse gepriesen.

Kellers Damen-Einzelbildnisse bilden den einen Hauptteil seines gesamten Werkes. Indessen blieb er dabei nicht stehen. Sein tief inneres Verständnis für

die Schönheit des Weibes führte ihn dazu, auch den unbekleideten weiblichen Körper in zahllosen wundervollen Bildern zu feiern (Abb. 141). Um dies gegenständlich zu begründen, griff er auch wohl auf das Morgenland, auf die Antike, auf das Mittelalter mit seinen Hexen-Verbrennungen u. dgl. zurück. Indessen brachte er solchen Gegenständen doch auch eine tiefere innere Anteilnahme entgegen. Albert Keller, der vornehme Mann, war gewiß nicht bloß Gesellschaftsmensch. Für den zu seiner Zeit in München auftretenden Okkultismus und Spiritismus besaß er ein nicht geringes Interesse, das ihn mit dem Schriftsteller und früheren Offizier du Prel, dem Psychiater Universitätsprofessor Dr. von Schrenk-Notzing und dem berühmten Kunstgelehrten Dr. Adolf Bayersdorfer zusammenführte. In seiner Wohnung wurden Sitzungen gehalten. Und nun verband sich dieses Interesse für Spiritismus mit der natürlichen Neigung des Malers zur Darstellung des Frauenkörpers, und es entstanden Gemälde wie Hexenschlaf, Hexenverbrennung, Mondschein, Märtyrerin, Mondnacht, Die glückliche Schwester, Somnambule, Schlangenbeschwörung und Das Wunder. Und wie ihn immer nicht nur der Leib und nicht nur das schöne Antlitz eines schönen Weibes, sondern ebensosehr der Ausdruck ihres Seelenlebens fesselte, so stellte er das bewegte Mienenspiel der berühmten Schlaftänzerin Marie Madeleine in einer ganzen Reihe von sorgfältig studierten Gemälden dar. Auch andere Schauspielerinnen und Tänzerinnen hat er gemalt. Und wie stark in all diesen Bildern der ausgesprochen frauenhaft gesinnte Maler das natürlich sinnliche Moment betonte, niemals und nirgends streifte er das Gemeine. Dieser durch und durch vornehme Maler ist nicht zur Halbwelt hinuntergestiegen. Am Anfang seiner ekstatischen Gemälde entstand sein berühmtestes Werk überhaupt, ein Bild von bedeutenden Ausmaßen: die Auferweckung von Jairi Töchterlein in der Staatsgalerie, München (Abb. 139). Der gewissenhafte Arbeiter Albert Keller hat dazu an hundert Skizzen, Studien und vorbereitende Bilder geschaffen, Studien der verschiedensten Art, z. B. nach der Leiche. Ferner, im Wetteifer mit Munkaczy und wie es scheint nicht ganz ohne dessen Einfluß und



Abb. 141 Weiblicher Akt von Albert Keller
Aus „Deutsche Kunst und Dekoration", Darmstadt

Anregung, im Ergebnis aber zweifellos mit größerem Glück Szeneriestudien in Rom. Dann wieder eigentliche Farbenstudien. Und endlich Ausdrucksstudien. Insbesondere hat er sich lange überlegt, wie er Christus und wie er Jairi Töchterlein sich gebärden lassen sollte. Da kam ihm seine Gattin genial zu Hilfe und machte ihn darauf aufmerksam, daß eine Frau, die aus dumpfem Traum plötzlich erwacht, unwillkürlich die Hand ans Gesicht legt. So entstand jene rührende Gebärde des ausgeführten Gemäldes. Das Gemälde ist in Form und Farbe, in Aufbau und Ausdruck Ergebnis eines außergewöhnlichen Könnens wie eines ebenso großen künstlerischen Fleißes. Freilich, ob nicht zu viel verstandesmäßige Überlegung der unmittelbaren Wirkung des Bildes Abbruch tut?! — Gar mancher Beschauer wird sich lieber an die genialen Skizzen halten. Sicherlich aber geht es zu weit, wenn ein namhafter Kunstgelehrter ein Bild wie die Auferweckung „verlogen“ genannt hat.

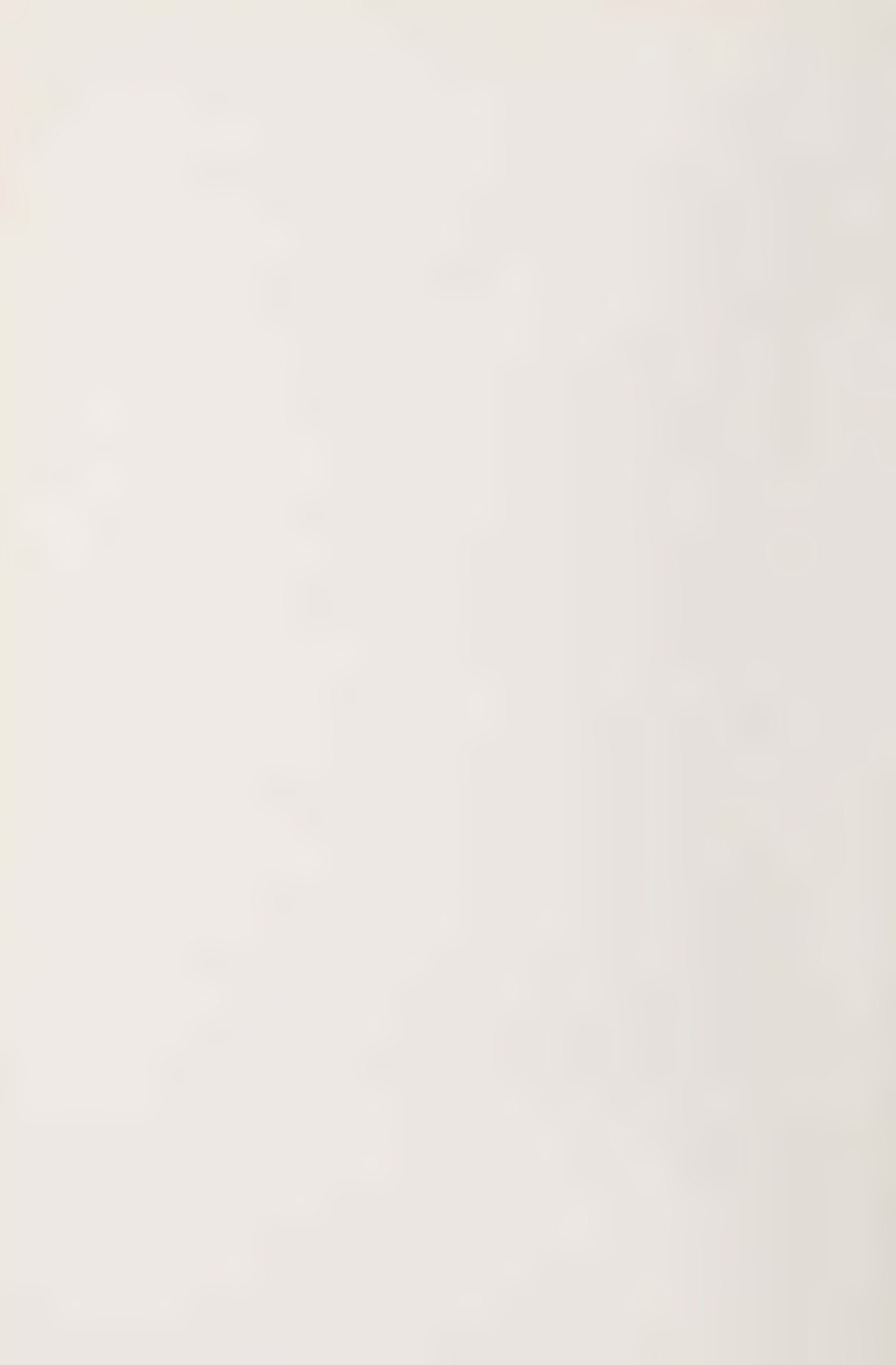
Auf welchem seiner beiden Stoffgebiete Keller sich bewegt haben mag, es spricht immer Geist aus seinen Bildern. Er hat sich nie mit dem bloßen farbigen Abglanz der Welt begnügt, immer wollte er in das Wesen, in die „Seele“ der Menschen und Dinge hineinleuchten. Insofern hängt er mit der Romantik, überhaupt mit der Gedankenkunst zusammen, wie er auch dem nach „Ausdruck“ verlangenden Menschen der Gegenwart wieder etwas zu sagen haben muß. Freilich unterscheidet ihn eine gewisse Theatralik von der Gegenwart wie von der Romantik und verbindet ihn mit Männern vom Schlage der Piloty, Makart und Munkaczy. Er ist gewiß keiner von den ganz Großen, keiner von den Seelenkündern des deutschen Volkes gewesen. Auch an den „Nur-Maler“ Leibl reicht er sicherlich nicht heran. Immerhin war er ein nicht unbedeutender Künstler von einer heute kaum mehr erhörten Sicherheit der Zeichnung und der Formengebung, von einer sprühenden, glühenden, unendlich mannigfaltig schillernden, ewig wechselnden, dabei auch stets dem Gegenstand wundervoll angepaßten Fülle der Farbe. Ein feuriges, tief leuchtendes Glutrot bildete seine Hauptfarbe, ebenso wußte er aber auch mit Weiß wie mit Schwarz ganz besondere Wirkungen zu erreichen und jede bunte Farbe aufs köstlichste in allen ihr möglichen Nüancierungen spielen, leuchten, glänzen und — charakteristisch wirken zu lassen. Daß er — wie Arnold Böcklin und im Gegensatz zu den französischen Impressionisten und ihren Nachtretern — die Farben und ihre einzelnen Nüancen dazu benützt hat, um damit seelisch zu charakterisieren, wollen wir Deutsche ihm, dem deutschen Maler, niemals vergessen.

Ein ebenso vornehm weltmännischer Maler jener Generation, der noch in unsere Zeit hereinreicht, ist *Hugo Frhr. von Habermann* (geb. 1849 in Dillingen). Er ging vom Atelier Pilotys aus, dessen Schüler er 1871—78 gewesen, bildete sich auf Reisen nach Italien, nach Brüssel und besonders nach Paris weiter und war von 1905—24 Professor an der Münchener Kunst-Akademie. Habermann hat schon auf seinem 1886 gemalten Bilde (in der Berliner Nationalgalerie) des in Gegenwart der Mutter vom Arzt untersuchten Sorgenkindes in den Gestalten von Mutter und Kind einen eigenartig eckigen, spitzigen weiblichen Typus dargestellt, den er nun ohne Unterlaß wiederholt und mit den verwegensten zeichnerischen und farbigen Mitteln steigert, ohne jemals uninteressant zu werden. Er pflegt die Stellung des Körpers so anzulegen, daß sich ein vielfach gebrochener wechselvoller Gesamtumriß ergibt, diesem paßt der Künstler dann das schlangenartig züngelnde Haar, diesem paßt er möglichst alle gewundenen, geschwungenen, flirrenden und flimmernden Umrißlinien der Umgebung und der Kleidung, diesem paßt er aber auch vor allem seine wunderbar schön abgetönte Farbengebung an (Abb. 142), denn seine Kunst ist nicht nur raffiniert, kapriziös, pikant und temperamentvoll, es offenbart sich in ihr auch ein großes und seltenes, namentlich koloristisches Können, es fehlt ihr aber das Letzte und Höchste: selbstverständ-



Amazone (Bronze) von Franz von Stuck
(Photographie-Verlag von Franz Hanfstaengl, München)

Paul Neff Verlag (Max Schreiber), Eßlingen a. N.



liche Einfachheit und die seelische Tiefe.



Abb. 142 Das Modell von Hugo Freiherr von Habermann
(Nach Photographie F. Bruckmann, München)

Wer aber nach Uhdes Tode als größter und eigenartigster, zugleich als münchnerischster Künstler in München dastand und noch heute dasteht, das ist *Franz Stuck*[89]. Stuck ist kein Impressionist. In ihm scheint vielmehr ein Böcklin wiedergeboren, aber ein derberer und bajuvarischer Böcklin. Stucks Kunst ist bodenwüchsig. Sie wurzelt in der Diez-, Lenbach- und Piloty-Überlieferung, ja, mehr als dies: wie in den bayerischen Stammländern von der römischen Kolonisation her römisches Blut in den Adern der Bevölkerung rollt und uns bisweilen in den entlegensten Bergtälern südländisch kühn geschnittene Gesichter und südländisch schön gewachsene Gestalten überraschen, wie dieser Typ auch in der äußeren Erscheinung Stucks hervortritt, so weist seine münchnerisch-altbayerische Kunst eine tief innere Wahlverwandtschaft mit der klassisch italienischen Kunst der Renaissance und des Barocks auf. Und es war daher nichts weniger als Zufall, daß anläßlich der internationalen Kunstausstellung zu Venedig im Jahre 1909 die Italiener von den deutschen Künstlern gerade Stuck zujubelten und in seiner Kunst geradezu eine Offenbarung ihres Geistes zu entdecken glaubten.

Franz Stuck wurde zu Tettenweis in Niederbayern im Jahre 1863 geboren und stammt aus einer einfachen Familie, welcher er, der jetzt in selbsterdachter, edel antikisierender Villa im feinsten Stadtviertel Münchens wohnt, allezeit ein treuer Sohn geblieben. Es soll rührend anzusehen gewesen sein und ist für den Menschen Stuck ehrend, wie er, der bedeutende Künstler, der stattlich schöne Mann, der vornehme Herr im Gehrock und Zylinder, sein altes Mütterlein, das am hergebrachten bäuerlichen Gewande festgehalten, sorgsam am Arm durch die Straßen der Hauptstadt zu geleiten pflegte.

Stuck lenkte zuerst die Aufmerksamkeit weiterer Kreise durch geistreiche Zeichnungen für die Fliegenden Blätter sowie durch Entwürfe zu „Karten und Vignetten“ auf sich. Allmählich wuchs sich der Zeichner zu einem hervorragenden Maler und Bildhauer zugleich aus. Der Antike schuldet er viel. Wie er sich schließlich sein Haus als ernste, statuengeschmückte römische Villa erbaute und dessen große Räume mit pompejanischen Motiven zierte, klingt die Antike von allem Anfang an gegenständlich und formal in seinen Werken durch. Aber auch den großen Koloristen des 16. und 17. Jahrhunderts dürfte er manch wertvolle Anregung zu verdanken haben. Wer je mit einem modernen impressionistischen Maler im Museum war, weiß, daß diese an alte Bilder ganz nah heran-



Abb. 143 Die Sünde von Franz Stuck
München, Staatsgalerie
(Nach Photographie Hanfstaengl)

zutreten und immer die eine oder die andere Einzelheit hervorzuheben pflegten, selten dagegen das ganze Kunstwerk ins Auge faßten. Anders Stuck. Es wird mir unvergeßlich bleiben, wie ich eines Morgens in die Alte Pinakothek kam und daselbst Stuck, einen Rubens betrachtend, erblickte. Er stand in weiter Entfernung vor dem Bilde, fest in sich zusammengefaßt, wie auf der Mensur, und blitzte es mit seinen feurigen Augen an wie einen Gegner. Man sah es dem Manne an, wie angestrengt er geistig arbeitete — wie er den ganzen großen künstlerischen Eindruck tief in sich aufzunehmen bemüht war. Das ist bezeichnend für Stuck. Auch seine eigenen Schöpfungen sind von dem bloß studien- und skizzenhaften Wesen der modernen Durchschnittsmaler seiner Generation weit entfernt und stellen stets in sich geschlossene ganze und große Werke vor. Besonders gilt das von seiner Bildnerei. Sein bronzener Athlet, ein junger, nackter und — wie der Künstler selber — kraftvoller Mann, der mit Anspannung aller Muskeln, mit Aufwand seiner ganzen Körperkraft eine schwere Kugel über sich emporhält, hat innerhalb der modernen Skulptur geradezu klassische Geltung erworben. Hier ist die Einwirkung der Anstrengung und Kraftentfaltung auf die anatomischen Verhältnisse glänzend zur Anschauung gebracht. Der Bildhauer Stuck geht auch im Gemälde im Gegensatz zu dem „Landschafter“ Böcklin, mit dem er sonst so viele Berührungspunkte besitzt, immer von der menschlichen Gestalt aus. Sie steht im Mittelpunkt seines gesamten künstlerischen Interesses. Die Landschaft wie andererseits auch das Seelenleben des Menschen treten dagegen zurück. Stuck griff zwar gelegentlich Gegenstände aus dem christlichen und alttestamentlichen Stoffkreis auf, wie Kreuzigung und Pietà, Bathseba und Adam und Eva, verkörperte die Sünde, den Krieg, das böse Gewissen, erzählte antike Märchen voll Anmut und Humor — aber, so mannigfaltig er auch immer in der Stoffwahl sein mag, im letzten Grunde ist es die Freude am Bilden und Formen, die ihn erfüllt. Von diesem Standpunkt aus muß man auch seine thematische Unselbständigkeit beurteilen. Stuck hat wenig gegeben, das man nicht schon vor ihm irgendwo ähnlich gesehen hat, und er hat

sich besonders von Böcklin abhängig erwiesen, von dem er z. B. die Freude am Leben der Faune, Satyrn und Kentauren übernommen zu haben scheint. In späteren Jahren nahm Stuck allerdings auch in thematischer Hinsicht an Selbständigkeit zu und brachte manch artige Erfindung hervor. Bisweilen hat er allerdings auch schon den Kitsch hart gestreift und zum Widerspruch gereizt. Aber dann trat er wieder mit einer Frische, einem Temperament und einer Genialität auf den Plan und zwang von neuem in den Bann seiner glühenden Farben und groß gesehenen Formen, so z. B. mit dem nach Aufbau wie Farbe gleich vortrefflichen „Diner“ vom Jahre 1913 in der Münchener Staatsgalerie. Wie in Stucks Bildnerei die straffe Form entzückt, so ist an seinen Gemälden stets der feste, sichere Strich, die dekorativ wirksame, fast monumentale Linie anzuerkennen. Stuck ist aber auch *Maler* im eigentlichen Sinne des Wortes. Ja, er versteht es, wie selten jemand, die Farbe psychologisch zu verwerten, die Farbenstimmung dem Empfindungsgehalt anzupassen[90]). Wenn bei irgend einem Künstler, so kann man bei Stuck von jubelnden und klagenden Farbentönen sprechen. Seine Kompositionen aber liebt er nach Form und Farbe in einen möglichst beschränkt angenommenen Raum hineinzuzwingen, in dem auch Jahreszahl und Namensinschrift, wie bei Böcklin und bei den alten Meistern, nach Ton und Linie verwertet werden. Ein Meisterwerk nach all diesen Richtungen war das prachtvolle Sezessionsplakat, der Athenekopf. Die gedrungene Kraft und Festigkeit aber in Stucks gesamtem Schaffen entspricht nicht nur persönlich dem Manne Stuck, sondern auch dem altbayrischen Volksstamm, aus dem er hervorgegangen ist und den er, wenn auch nach ganz anderer Richtung und im Sinne einer späteren, materialistisch gewordenen Zeit, so doch ebenso charakteristisch wie Schwind und Spitzweg verkörpert.

Die drei Beispiele seiner Kunst, die wir hier bringen, sind gleich bezeichnend wie bedeutend. Aus bläulich dämmerndem Dunkel leuchtet das Fleisch der „Sünde“ (Abb. 143) verführerisch heraus, in seiner Wirkung gehoben von der bunten Schlange und dem langen rabenschwarzen Frauenhaar, von dem sich einige Löckchen gelöst haben und das schimmernde Fleisch gleichsam streichelnd liebkosen. Mit starrem, durchbohrendem und eiskaltem Blick schaut die Sünde von der Seite auf den Beschauer. Der „Krieg“ (Abb. 144) ist eine Verkörperung des Krieges in Gestalt eines von rohester Ruhmbegier erfüllten Jünglings, der im eigentlichen Sinne des Wortes über Leichen hinweg dem Siege zustrebt. Koloristisch ist das Bild hauptsächlich auf drei Farben aufgebaut: Schwarz im Pferd, Rot an dem blutbefleckten Schwert sowie in dem Glutschein, der über der verbrannten Stadt im Hintergrund aufsteigt, und endlich einem fahlen Weiß mit bläulichen Schatten



Abb. 144 Der Krieg von Franz Stuck
München, Staatsgalerie
(Nach Photographie Hanfstaengl)

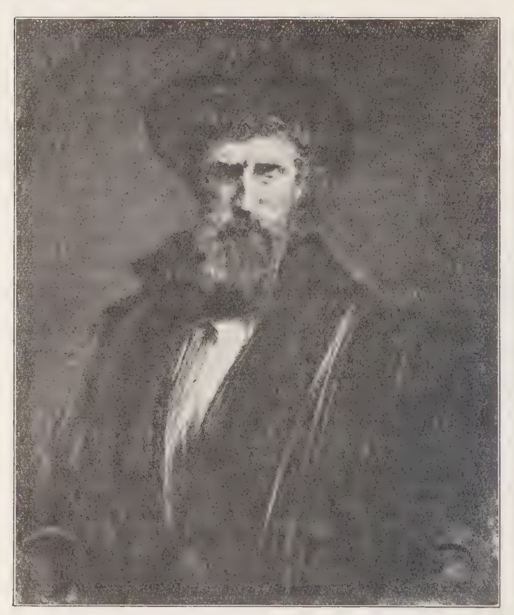


Abb. 145 Selbstbildnis von Leo Samberger
München, Staatsgalerie

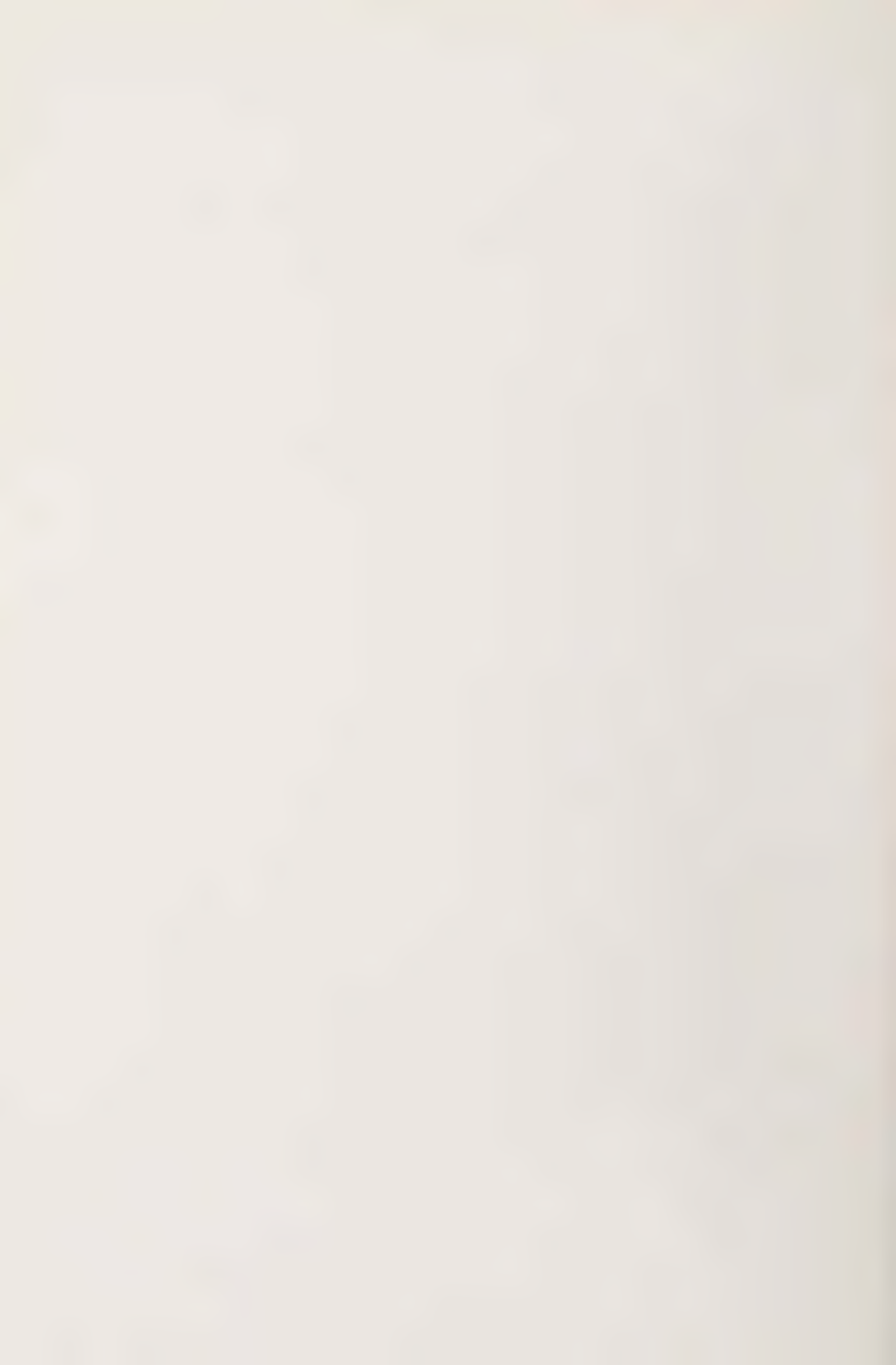
an den Leichen. Es steckt noch ein wenig Pilotysche Effektmalerei, es steckt aber auch ein Stück modern sozialistisch-pazifistischer Weltanschauung in diesem Bilde. Indessen war es dem Künstler nicht beschieden, seine Absichten rein zum Ausdruck zu bringen. Wenigstens ist das Anatomiestudium in dem fertigen Gemälde nicht harmonisch aufgegangen, vielmehr macht es sich noch störend bemerkbar. Gedanklich und kompositionell fällt die Ähnlichkeit mit Rethels Totentanzholzschnitt auf, die wohl auf bewußter Entlehnung beruhen dürfte. Aber Stuck hat sein großes Vorbild nicht sklavisch nachgeahmt, sondern unter Benutzung desselben etwas Neues und in sich Geschlossenes gegeben. Die Art, wie das vorwärtsschreitende Roß in den Rahmen hineinkomponiert ist, entbehrt fürwahr nicht der Größe! — Zweifellos noch bedeutender denn als Maler erwies sich Stuck als Bildhauer. Es ist bezeichnend, daß er nicht als Maler, wohl aber als Bildhauer in der Berliner Nationalgalerie vertreten ist. Im Leipziger Museum befindet sich die kleine Bronzefigur einer speerschwingenden Amazone (Kunstbeilage), der man auch auf großen Ausstellungen mehrfach begegnet war und die durch ebenso straffe Komposition wie vortreffliche Behandlung der Bronze, durch frische Auffassung wie ausgezeichnete Wiedergabe des Pferdes und des weiblichen Körpers den Beschauer entzückt. Unsere Tafel ist leider nicht imstande, die Schönheit des Originals voll zum Ausdruck zu bringen, weil der Reiz der Glanz- und Reflexlichter der Bronze sich nun einmal nicht wiedergeben läßt.

Neben Stuck kann *Leo Samberger* (geb. 1861 in Ingolstadt) als Wahrer ausgesprochen Münchener Überlieferung angesprochen werden. Er war Schüler der Münchener Akademie 1883—87 unter Wilhelm Lindenschmit und empfing die entscheidenden Eindrücke von Lenbach. Er hat dessen schwärzlichdunkle tonige Gesamtstimmung beibehalten, aus der auch er die Gesichter allein hell und farbig herausleuchten läßt nebst einigen begleitenden Tönen im weißen Hemd, im bunten Ordensband oder dergleichen mehr. Zur wirkungsvollen Modellierung der Gesichter aber machte er sich die impressionistischen Grundsätze von der Zerlegung des Lichtes zunutze und bewahrte sich bei alledem eine große Frische und Unmittelbarkeit der Auffassung, sowie eine stark persönliche Note. So ist es Samberger gelungen, in seinen Bildnissen Charakterköpfe mannigfaltiger Art mit tiefeindringender psychologischer Schärfe, zugleich aber in sprühender Lebendigkeit



Eingeschlafen von Hans von Bartels

Paul Neff Verlag (Max Schreiber), Eßlingen a. N.



und überraschender Augenblicklichkeit für Gegenwart und Nachwelt festzuhalten (Abb. 145), z. B. den bekannten Münchener Kunstgelehrten Franz Reber (1905), der lange Jahre Direktor der Pinakothek und Professor an der Technischen Hochschule zugleich war, oder den urwüchsigen Münchener Bildhauer Jakob Bradl (1907).

Ludwig Herterich (geb. 1856 in Ansbach) war Schüler seines Bruders Johann Herterich wie der Münchener Akademie unter Wilhelm Diez. Die vielgerühmte stimmungsvolle Romantik seiner bekannten Rittergestalten wurde nicht etwa durch psychologische Vertiefung und novellistisches Ausspinnen eines Vorgangs, vielmehr ausschließlich durch flüssige und tonschöne Malerei erreicht. *Artur Langhammer* (1855—1901) bildete mit Hölzel und Dill, auf die später zurückzukommen sein wird, die Dachauer Malerschule. Weiter seien wenigstens dem Namen nach als Vertreter des modernen Münchener Impressionismus genannt *Hans Borchardt, Hans von Hayek,* der raffinierte Tänzerinnenmaler *Hierl-Deronco, Theodor Hummel,* der leider früh verstorbene talentvolle *Philipp Klein, Heinrich Knirr, Karl Marr, Karl Piepho, Wilhelm Karl Räuber, Victor Thomas, Charles Vetter* und der Interieurmaler *Richard Winternitz.* Ferner die Landschafter *Karl Theodor Meyer-Basel, Bernhard Buttersack, Paul Wilhelm Keller-Reutlingen, Otto Strützel, Felix Bürgers, Paul Crodel, Wilhelm Ludwig Lehmann,* der Maler der bayerischen Alpen *Carl Reiser* und der tiefernste *Richard Kaiser.* Der geborene Hamburger *Hans von Bartels*[91]) bewährte sich als ein großartiger Maler des Meeres wie der Anwohner des Meeres, und verarbeitete dementsprechend gern holländische Motive (Kunstbeilage). *Richard Pietzsch* gebührt das Verdienst, die seltene und großartige, ernste und traumhaft schöne Erhabenheit des Isartals südlich von München als Erster für die aus-



Abb. 146 Spätherbst im Isartal bei Baierbrunn von Richard Pietzsch 1904
München, Staatsgalerie

gesprochen moderne Kunst entdeckt und in großzügigen Gemälden wiedergegeben zu haben (Abb. 146). Dem Maler *Julius Seyler* hatte es die Farbenpracht des hohen Nordens angetan, deren Eindruck er in kühnster Allaprima-Malerei mittels reiner ungebrochener Farben und stark betonter farbiger Umrisse wiederzugeben trachtete und in der Tat auch große Wirkungen erzielte.

Der Angehörige der Münchener Sezession *Albert Lamm* (geb. in Berlin 1873) ist in mancher Hinsicht beachtenswert. Er entstammt einer Altberliner Familie, die ihren Ursprung aus dem weinfrohen und kunstreichen Burgund herleitet. Nach dem Besuch des Gymnasiums begann er in einer mechanischen Werkstätte, da er Ingenieur werden sollte. Dann studierte er in Darmstadt Physik, Mathematik und — Kant. In den Jahren 1893 und 94 besuchte er die Berliner Kunstakademie und studierte nachmals — 1900 — ein Jahr als Meisterschüler bei Ludwig Dill an der Akademie in Karlsruhe. Den bedeutendsten Eindruck aber machten ihm, wie er sich selbst einmal brieflich aussprach, die „großen Franzosen" und andererseits „der Verkehr mit Hans Thoma, den ich für einen noch heute nicht annähernd begriffenen unsagbar großen Maler halte". Jahrelang hat sich Albert Lamm in Berlin als Kunstkritiker ernährt und an der Zeitschrift „Das Atelier" von Hans Rosenhagen mitgearbeitet. So ist seiner Persönlichkeit ein Doppelantlitz eigen. Doch erklärt sich dies nicht nur aus äußeren Umständen. Vielmehr ist in ihm mit dem schöpferischen der grüblerische Drang vereinigt. Er steht gleichsam unter dem Zwang, sich über seine Kunst, aber auch über seine Zeit und sein Volk gedanklich und gemütlich klar zu werden. Er leidet unter der entgötterten, grob materialistischen und mechanisierten Gegenwart und er sehnt sich für sie nach Erlösung. Dieser grüblerische Drang zwingt ihm gelegentlich auch heute noch die Feder des Schriftstellers in die Hand und nötigt ihn zu lebendiger Aussprache. Und doch hat sich dieser anregende Plauderer und geborene Großstädter in dem weltentlegenen Muggendorf in der Fränkischen Schweiz vergraben, wo er die Wunder ihrer Schönheit hoch über schalem Touristen-Geschmack in farbenfrohen und tonschönen Gemälden, in innig empfundenen Radierungen und schließlich auch im Steindruck wiedergab. Lamm ist Impressionist, aber nicht um der impressionistischen Technik willen, sondern um mit ihr und durch sie sein starkes persönliches Weltgefühl gleich gestimmten Seelen zu offenbaren, wie er selbst in Begleitworten zu einer Ausstellung seiner Werke geschrieben hat: „. . . die Zukunft einer Malerei hängt davon ab, ob wir in Deutschland an jenem Augenblick anzuknüpfen vermögen, wo bei uns Hans Thoma und der sogenannte Impressionismus sich berühren." Das Spekulieren hat schon manchem Künstler die Kunst verdorben. Bei Albert Lamm ist dies nicht der Fall. Sein unmittelbares starkes und inniges Verhältnis zur lebendigen Natur hat ihn glücklich davor bewahrt. Seine Gemälde beruhen nicht auf gedanklichen Konstruktionen, sondern auf sinnlichem Erlebnis. Aber Alles, was ist, ist auch ihm, dem deutschen Künstler, nur ein Gleichnis. Und vielleicht beruht der nachhaltige Eindruck seiner Schöpfungen gerade in dem tiefen und ursprünglich religiösen Empfinden, aus dem sie hervorgegangen sind (Kunstbeilage).

Heinrich Zügel[92]) (geb. 1850 in Murrhardt in Württemberg) und der in jungen Jahren nach Karlsruhe berufene *Victor Weißhaupt* (1848—1905) waren die Gründer weitschichtiger Tiermalerschulen, innerhalb deren sie sich selbst stets als die ersten bewährten durch die Plastik der Erscheinung im Raum und die stofflich wie — psychologisch unbedingt wahre Wiedergabe der Tiere mit den Mitteln der modernen Freilichtmalerei. Als Sohn eines Schäfereibesitzers geboren und aufgewachsen, hat Zügel von Kindesbeinen an sich in die Erscheinung und in die Gewohnheiten dieser Tiere hineingesehen, die er anfangs fast allein darstellte, bis allmählich auch die Rinder sein Interesse fesselten (Abb. 147). Gerade Zügel gehört zu den sympathischsten deutschen Vertretern des Impressionismus, weil er diese



Abb. 147 Kühe im Moor von Heinrich Zügel
(Nach Photographie F. Bruckmann, München)

Kunstrichtung ganz rein, naiv und dabei sehr bedeutend verkörpert. Seine Bilder sind von jeder Phrase, Affektation und Effekthascherei völlig frei und offenbaren ein ständiges sieghaftes Aufwärtsschreiten und eine wahrhaft organische Entwicklung ihres Schöpfers. Vor den reifen Erzeugnissen seines begnadeten Pinsels ist der Beschauer geradezu von Bewunderung ergriffen für das hohe Maß eindringender Naturwiedergabe, das mittelst des Impressionismus hier erreicht ist. Das Licht rieselt wie flüssiges Gold über die Leiber von Schafen und Kühen, gelegentlich auch von Jagdhunden und Pferden, durch Laub, über die Heide, über Fluß und Sumpf dahin und vermag den einfachsten Gegenständen einen verklärenden Schimmer edler Poesie zu verleihen. Zügel und Weißhaupt schließen sich *Braith* und *Hubert von Heyden* (geb. 1860) an, welch letzterer sich gelegentlich an den Löwen heranwagt, mit Vorliebe aber in der Darstellung von Enten ergeht, wie es jene hauptsächlich auf Rinder und Schafe abgesehen haben. Ihnen allen aber kommt es weniger auf die Tiere an sich an, als an deren Wiedergabe ihre Farben-, Licht- und Raumvorstellungen zum Ausdruck zu bringen. *Charles Toobys* Kuh- und Kuhstallbilder ragen durch ihre eminente Plastik und räumliche Wirkung wie durch das herrliche Kolorit hervor, das auf einer Harmonie zwischen goldigwarmen braungelben Tönen und frischem blitzenden Grün beruht. Als Tiermaler steht Zügel *Rudolf Schramm-Zittau* (geb. 1874) nahe, der sich auch sonst durch Raumgefühl und Plastik seiner Gemälde auszeichnet, z. B. seiner, offenbar im Wetteifer mit den französischen Impressionisten entstandenen, ganz famosen Straßenbilder (Münchener Karolinenplatz, Karlsplatz usw.). *Richard Bloos* (Paris) wetteiferte erfolgreich mit den eingeborenen Pariser Impressionisten in überraschend farbensatter Wiedergabe Pariser Straßen-, Volks- und Vergnügungslebens.

Das Bildnis wurde im allgemeinen wenig gepflegt, da es ja eigentlich seiner Natur nach dem Impressionismus widerspricht. Immerhin war z. B. *Leopold Durm* auf der Münchener Sezessionsausstellung 1912 mit einem interessanten, zugleich dekorativ gefaßten wie lebensvollen Bildnis eines Kollegen vertreten, während *Fritz Haß* monumentale Schlichtheit der Auffassung anstrebt. Im Gegensatz zum Porträt wurde die Aktmalerei in hohem Maße kultiviert, so von dem französierten



Abb. 148 Im Atelier von Rudolf Nißl
(Nach Photographie F. Bruckmann, München)

Eugen Spiro (Paris), dessen Akte wie auch sonstige Figurenbilder durch überraschend kraftvollen Eindruck auf Ausstellungen hervorzustechen pflegen, von *Paul Roloff,* der offenbar den Spuren Cézannes folgte, von *Paul Rieth,* der von Rubens beeinflußt scheint, wie von manch anderem Künstler. *Rudolf Nißl* versteht es, prachtvoll gemalte weibliche Akte (wie auch Gewandfiguren) in und mit dem ebenso prachtvoll vertieften Innenraum, dessen Möbeln und Ausstattungsstücken zu Gemälden von hohen koloristischen Qualitäten und wohltuender Harmonie zu vereinen (Abb. 148).

Eine besondere Stellung nimmt *Adolf Hengeler* ein. Er ist verhältnismäßig erst spät auf dem Gebiet der Ölmalerei hervorgetreten, nachdem er sich als Zeichner der Fliegenden Blätter längst einen Namen gemacht hatte. Dieser 1863 geborene Allgäuer verkörpert das spezifisch süddeutsche Wesen am durchsichtigsten und liebenswürdigsten. Er hat das Beste von der traditionellen Münchener Genremalerei auf unsere Tage herübergerettet und reicht darüber hinweg dem Altmünchener romantischen Humoristen Spitzweg die Hand. Seine Kunst beruht indessen beileibe nicht etwa auf äußerlicher Anempfindung, vielmehr auf tiefinnerlicher Volks- und Seelenverwandtschaft. Sie quillt lauter und rein aus dem Herzen dieses geborenen Romantikers, Fabulierers und Märchenerzählers. Seine Bilder enthalten Seele, Gemüt und Humor. Es gründet dies nicht nur in seinen märchenhaften Themen oder schnurrigen Einfällen allein, sondern auch in der innigen Art, die Natur anzuschauen, in der seltenen Fähigkeit, Landschaft und Figuren so mit Gefühl zu durchdringen, daß sie auf den Beschauer als eine selbstverständliche und unlösbare Einheit wirken (Abb. 149). Die in Hengelers Bildern angeschlagene Stimmung schwingt mit innerer Notwendigkeit in unserem Inneren mit. Dabei steht er, auch rein und streng bildkünstlerisch beurteilt, durchaus seinen Mann. Seine einwandfrei modern behandelten Bilder zeichnen sich durch hohe Tonschönheit aus. Er liebt es, weite dunkle und helle Flächen gegeneinander wirken zu lassen, Figuren, Bäume oder Gegenstände des Vordergrundes in kräftiger Silhouettenwirkung gegen den landschaftlichen Hintergrund zu stellen und den Wolken am Himmel noch einen besonderen Klang in dem lieblichen Konzert seiner unmittelbar zum Herzen sprechenden Gemälde zu vergönnen. Wie man aus dem Getriebe der großen Welt gern an den Busen eines wahren Freundes



Einöde Baumfurt von Albert Lamm

Paul Neff Verlag (Max Schreiber), Eßlingen a. N.





Abb. 149 Sämann von Adolf Hengeler
(Nach Photographie M. Herber, München)

flüchtet, so kehrt man von den Vertretern aller möglichen Kunstrichtungen stets gern wieder zu den Bildern von Adolf Hengeler, wie etwa zu denen eines Toni Stadler oder Hans Thoma, zurück.

Neben Hengeler mag *Julius Diez* seinen Platz erhalten, der auf jeglichen Naturalismus verzichtet und einer eigentümlich stilisierenden Auffassung huldigt, worin er mit keckem Humor in Öl, Aquarell und Zeichnung uralte Märchen wie selbsterfundene Improvisationen vorträgt (Abb. 150). Diez leitet zur Illustration über. Die Münchener Illustrationsbestrebungen hatten früher ihren höchsten künstlerischen Ausdruck in den weltberühmten Fliegenden Blättern gefunden. Indessen haben die Fliegenden in den letzten Jahrzehnten an Wirkung eingebüßt. Ihr harmloser Witz und Humor, der sich bemüht, nach keiner Seite hin anzustoßen, ihr reiner und keuscher Sinn, ihre ausgeglichene Zufriedenheit entsprachen dem nervösen, unruhigen, gereizten und nach Pikanterie lüsternen Geist der Jahrhundertwende nicht mehr. Dafür sind die „Jugend", der „Simplizissimus" auf den Plan getreten[93]. Die Jugend verfolgt hauptsächlich rein künstlerische Ziele. Sie ermöglichte es jungen aufstrebenden Künstlern, mit ihren bildmäßigen Kompositionen wie mit Skizzen und Studien vor die große Öffentlichkeit zu treten. Sie hat Interesse und Verständnis für die moderne Kunstbewegung in das deutsche Haus und in die deutsche Familie getragen. In diesem Sinne hat die Jugend Großes geleistet und ist namentlich durch ihre farbigen Titelbilder, die gerahmt jedem Zimmer zur Zierde gereichen, zu einem wahren Quickborn für das deutsche Volk geworden. Allen



Abb. 150 Neues vom Kunst-Kriegsschauplatz von Julius Diez
(Aus der „Jugend“)
(Zu Seite 193)

Kunstrichtungen stellte sich die Jugend vollkommen frei und unabhängig gegenüber, stets nur bemüht, das Beste und wahrhaft Gediegene zu bringen. So kamen im Lauf der Jahrzehnte, da die Jugend bald ihren 30. Geburtstag feiern kann, Vertreter der koloristischen, der impressionistischen und schließlich auch der expressionistischen Richtung zu Worte. Sehr schöne Erinnerungshefte wurden den großen Meistern der deutschen Kunst, wie Schwind, Böcklin, Feuerbach, Marées, Klinger, Thoma und Anderen gewidmet. Es ist gar nicht möglich, die Fülle von Talenten auch nur namhaft zu machen, die für die Jugend gearbeitet haben. Von den Mitarbeitern der letzten Jahrgänge seien wenigstens erwähnt der flotte schmissige *Paul Rieth* (Abb. 154), der ebenso flotte und koloristisch ebenso feine, geschmackvolle, vielseitige, witzige, in Farbe und Umriß gleich ausdrucksvolle *Richard Rost,* der kühne Kolorist und Darsteller des Pferdes mit modernen Kunstmitteln *Max Feldbauer* (Abb. 156), der wuchtig groteske *Max Eschle,* der in kleinstem Format witzig ausdrucksvolle politische Satiriker *Arpad Schmidhammer* (Abb. 151), der in schwarzen Flächen und weißen Strichelchen grotesk stilisierende, witzig bewegliche *Paul Neu,* der sehr begabte, sehr geschickte, in der Farbe geradezu hervorragende Schilderer der reichen feinen Welt *Nicolas Gilles,* der pikante *Ludwig Kainer,* der früh verstorbene Karikaturist voll schmerzhaften Humors *Willy Hallstein,* der naturwahre, wuchtig sichere Zeichner und wirkungsvolle Farbenkünstler *Thomas Baumgartner,* der natürlich frische, an Einfällen reiche, zartliebliche, höchst sympathische *Colombo Max,* ein Sohn von Gabriel Max, der sehr persönliche *Bruno Goldschmidt,* der mit seinen ruppigen, struppigen Gestalten in ihren zerrissenen und zerschlissenen Gewändern, mit ihrem zerquälten Gesichtsausdruck und ihren zerfaserten Gebärden sich dennoch fest und bestimmt ausdrückt. Goldschmidt wirkt eigentlich um so angenehmer, je einfacher er sich gibt, so in seinen schlichten, an-


Abb. 151 Feldpostbrief von Arpad Schmidhammer
(Aus der „Jugend“)

sprruchslosen und liebreizenden Kinderbüchern. Einen ganz besonderen Stil hat sich von den Jugend-Illustratoren *F. Staeger* gebildet. Er ist Zeichner und er vermag mit seinen zarten, feinen, kleinen, krausen, krisseligen Strichelchen anheimelnd liebreizende Wirkungen auszuüben, weil er, der Wahlverwandte von Schwind und Ludwig Richter, sein ganzes Gemüt hineinlegt und eine eigenartige Romantik hineinflicht (Abb. 153). Von den eigentlichen Kriegszeichnern der Jugend sei besonders *Paul Segieth* insofern hervorgehoben, als man es seinen Illustrationen sofort anmerkt, daß er wirklich dabei gewesen. Er vermochte daher das uns gegenwärtig bereits wie weltenfern und fast wie märchenhaft anmutende Schützengrabenleben in seiner charakteristischen Eigenart mit all seinen Leiden und Entbehrungen und doch auch wieder mit dem schlichten männlichen Stolz, der Jeden erfüllte, der es bewußt mitgemacht hat, und mit dem unvergleichlichen Gefühl der kameradschaftlichen Zusammengehörigkeit ohne irgend welches Pathos und ohne jede Schönfärberei uns zum Greifen deutlich vor Augen zu zaubern.



Abb. 152 Englische Hochzeitsreisende in Venedig von Erich Wilke (Aus der „Jugend") (Zu Seite 197)

Gegenwärtig erweisen sich gar manche Mitarbeiter der Jugend vom Expressionismus berührt, wie *Schwemmer, Walter Teutsch, Josef Franz Huber,* der vortreffliche *Max Unold,* der in der Wirkung sehr angenehme *Walther Lehner,* der zierliche und dann wieder in grellen Farben schwelgende *Richard Blank,* der in einem flächigen Stil und reizvoll sprechenden Linien wirksame *H. O. Binder,* der zart poetische *Herbert Lehmann, Wilhelm Wagner,* der uns in seinen schwung-

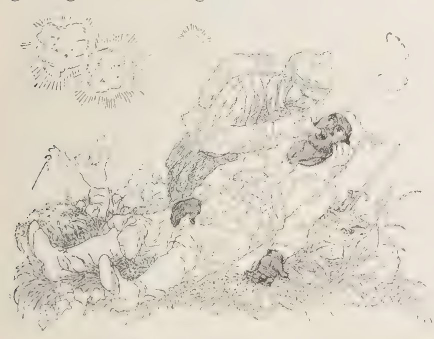


Abb. 153 „Der Samariter" von F. Staeger (Aus der „Jugend")



Abb. 154 Landsturm von Paul Rieth
(Aus der „Jugend“)
(Zu Seite 194)

vollen Steinzeichnungen die stoffliche Wirkung seiner Akte kräftig mitempfinden oder uns in seinen festgebauten Kompositionen von oben in das großstädtische Straßengetriebe hineinblicken läßt, endlich *Josef Plenk,* der mit seinen straff aufgebauten Aktbildern voll Waldespoesie an Hans von Marées erinnert. Politisch bekannte sich die Jugend zu einer deutschen und zu einer freiheitlichen, im besonderen zu einer antiultramontanen Gesinnung. Die politische Satire ward illustrativ hauptsächlich durch den oben charakterisierten Julius Diez vertreten. Kunst und Politik aber führten in der Jugend sozusagen je ihr eigenes, gesondertes Dasein, gingen unabhängig nebeneinander her. Dagegen war der „Simplizissimus“ von allem Anfang an ein ausgesprochen politisches Witzblatt. Die Kunst erscheint hier in den Dienst politischer und sozialer Satire gestellt, nur bisweilen klingen uns rein lyrische Töne, z. B. aus den Versen und Zeichnungen von Wilhelm Schulz entgegen. Die Satire aber richtete sich unterschiedslos gegen alle Stände, die Ansehen, Macht, Stellung, Geld besaßen. Vor allem aber ward das deutsche Heer bespöttelt. Fast immer war die Satire dieser Zeitschrift witzig, geistreich und in hohem Sinne künstlerisch. An unmittelbar einschlagender Wirkung übertraf der Simplizissimus, wobei ihm das günstigere, überhöhte Format wesentlich zustatten kam, die Jugend bei weitem, künstlerisch wie politisch, textlich wie illustrativ. Wie die Wirkung textlich vor allem auf den Gedichten des wahrhaft genialen Verskünstlers Peter Schlemihl (alias Ludwig Thoma) beruhte, so illustrativ auf den Karikaturen des Titelblattzeichners *Thomas Theodor Heine,* in denen dieser mit einem stilistisch dekorativen Geschick allerersten Ranges das



Abb. 155 Zwölf Meter vom Gegner von Paul Segieth
(Aus der „Jugend“)
(Zu Seite 195)

politische und das Familienleben der Deutschen verspottete. *Rudolf Wilke* (1908 in seiner Vaterstadt Braunschweig verstorben), *Erich Wilke* und *Bruno Paul* haben sowohl durch Weglassen als auch durch Hervorheben das Charakteristische ihrer Mo-



Abb. 156 Im Osten von Max Feldbauer
(Aus der „Jugend“)
(Zu Seite 194 und 209)



Abb. 157 Unser Regiments-Adjutant von W. Müller-Hofmann (Aus der „Jugend")

delle, besonders typischer Vertreter bestimmter Berufsstände, bis zum Grotesken gesteigert (Abb. 152, 162 u. 163). *Wilhelm Schulz* war, wie gesagt, der Lyriker in diesem Kreise. Auch er schwingt offensichtlich einen Knotenstock, läßt aber dabei ein überaus zartes Empfinden in seine farbigen Zeichnungen wie in seine gleichgestimmten Verse ausströmen. Schulz erlebt die deutsche Dichtkunst, die deutsche Landschaft, insbesondere die mitteldeutsche Tal- und Hügel-, Feld- und Waldlandschaft, das altdeutsche Stadtbild mit seinen gewundenen Gassen, seinen verträumten Giebelhäusern, rinnenden Brünnlein, mit Postkutschen und Hörnerschall, mit Abendweben und Mondschein, mit wandernden Burschen und sehnsüchtigen Mädchen wie ein wiedergeborener Mörike oder Schwind und doch ganz selbständig und gibt seinen Erlebnissen mit den Mitteln des impressionistischen Stils beredt Ausdruck. Es ist etwas ganz Wunderbares um seine echt deutsche traute Kunst! — Dabei hat er in letzter Zeit auch politische Tagesfragen scharf und schneidig anzuschneiden vermocht. *Ferdinand von Reznicek* (1868—1909) war der unermüdliche Schilderer der eleganten Welt und Halbwelt (Abb. 164). Er nahm damit im Simplizissimus wieder auf, was vor ihm in den Fliegenden Blättern der jung verstorbene *Ludek Marold* (geb. 1865 in Prag, gest. daselbst 1898) angestrebt hatte. Marold war ein ausgesprochenes Talent, ein scharfer Beobachter und ein ausgezeichneter Aquarellist. Er verstand es, die vornehme Gesellschaft nach Ausdruck und Bewegung, Tracht und Umgebung meisterhaft in Form und Farbe mittels einer überaus geistreichen Mache zu schildern. Sein Nachfolger auf diesem Gebiete in den Fliegenden Blättern, *Hermann Schlittgen* (vgl. die Eduard Munch-Tafel), vermochte sich mit Marold nicht zu messen, er ist früh in Manier erstarrt. Dagegen war Reznicek ein Künstler voll Verve, voll Temperament, von Geschmack und koloristischem Feingefühl. Seine Spezialität war das „süße Mädel" (Abb. 164). Nach seinem Tode hatte der gleichfalls talentvolle *Ernst Heilemann* seine Erbschaft angetreten, auch *M. Dudovich;* Heilemann war aber ungleich gröber in den Effekten als Reznicek, und der von ihm dargestellte Typ stand um mehr als eine Stufe tiefer: der Unterschied zwischen dem Berliner Nachtcafé und der Münchener Redoute. Dagegen ist der elegante



Abb. 158 Mein Kamerad von Ernst Berg
(Aus der „Jugend“)

Eduard Thöny der kongeniale Schilderer eleganten Damen- und Kavalierdaseins. Er ist der eigentliche Kolorist unter den Simplizisten. Es ist wunderbar, wie er den bunt uniformierten Reiter auf braunem Gaul mit erstaunlich wenigen Mitteln zu Zeichnungen von duftigster Farbenwirkung zu verwerten versteht (Abb. 161). In den letzten Jahren vor dem Kriege bildete der geniale Porträtkarikaturist *Olaf Gulbransson* eine der Hauptstützen des Simplizissimus. Endlich darf weder der schicke und biedermeierisch poesievolle *Alfons Wölfle,* noch der humoristische und erfindungsreiche *Heinrich Kley* (geb. 1863 in Karlsruhe) vergessen werden[94]). Heinrich Kley, der sich auch sonst als Graphiker auszeichnet, besitzt ein geradezu verblüffendes Verständnis für menschliche wie tierische Form und Formbewegung. Er vermag den Menschen ins Herz und durch die Kleider auf den Leib zu sehen und erreicht seine Wirkungen dadurch, daß er dem erstaunten Auge in voller Nacktheit vorführt, was sonst wohlbekleidet vor sich zu gehen pflegt, wie z. B. das Gedränge vor einer Theater-Garderobe, oder aber indem er menschliche Eitelkeiten, Torheiten und Leidenschaften von formal wie psychologisch entsprechenden Tieren vollführen läßt. Dies alles aber ist nicht etwa mühsam bei den Haaren herbeigezogen, vielmehr verfügt der Künstler über eine so unmittelbar quellende Einbildungskraft, daß seine tollsten Erfindungen natürlich wie das Leben selber wirken (Abb. 166). Im ganzen hatte der Simplizissimus den Versuch unternommen und glänzend durchgeführt, die Errungenschaften mo-



Abb. 159 Zeichnung von Edwin Henel
(Aus der „Jugend“)



Abb. 160 Das Christkindlein am Drahtverhau von Th. Th. Heine
(Aus dem „Simplizissimus")

derner künstlerischer Technik und Naturauffassung, namentlich aber den sog. Plakatstil, der mit großen, keck aneinander gereihten Farbflächen arbeitet, in den Dienst der Illustration zu stellen. Daß manches andere Blatt mit mehr oder weniger Geschick dem Simplizissimus auf seinen Pfaden nachzustreben versucht, versteht sich von selbst. Es gab aber und gibt auch zurzeit in Deutschland keine illustrierte Zeitschrift, deren Witze so witzig wären, deren Bilder künstlerisch so hoch stünden, und so pflegte man in Lesezimmern, in Wirts- und Kaffeehäusern zuerst und am liebsten nach dem Simplizissimus zu greifen. Wenn man aber gegenwärtig auf die letzten Jahrzehnte vor dem Weltkrieg zurückblickt, kann man sich — leider! — der Einsicht nicht verschließen, daß der Simplizissimus in vielen seiner Text- und Bildbeiträge zu den zersetzenden und zerstörenden Kräften gehört hat, die das Ansehen des deutschen Heeres und des Deutschen Reiches überhaupt untergraben haben. Und wir alle haben uns als eifrige Leser und leidenschaftliche Bewunderer jener weit verzweigten unterwühlenden Literatur und Kunst an unserem jetzigen Unglücke, an der deutschen Schande der Gegenwart mitschuldig gemacht! — Und nun kam der Krieg. Sofort nahm der Simplizissimus einen Frontwechsel vor und

kämpfte Schulter an Schulter mit der Jugend für Deutschland. Beide Zeitschriften stellten ihren reichen Schatz an Geist und künstlerischer Kraft bedingungslos dem Vaterland zur Verfügung. Ach, wäre es doch immer so gewesen! — Wenn die zahllosen, künstlerisch hochstehenden Zeichnungen, die oft törichten und albernen Witzen über Heer und Staat untergelegt wurden, statt dessen dazu verwendet worden wären, die Freude des Deutschen an der deutschen Wehrmacht und seinen Stolz auf das im Vergleich zur Gegenwart über alle Begriffe herrliche Deutsche Reich zu erwecken und zu vertiefen! — Nun, nachdem es ernst geworden war, geschah es. Während des Krieges ist der Simplizissimus wie die Jugend der Nation wirklich ans Herz gewachsen. Von Tausenden von Frontkriegern begierig erwartet, eifrig gelesen und betrachtet, oft als einziger Schmuck an die einförmig grauen Wände der Unterstände und Notquartiere geheftet, haben sie in den Atempausen zwischen Trommelfeuer und Sturmangriff einen Schimmer von Farbe und Freude, von Glück und künstlerischer Erbauung, einen innigen Gruß aus der Heimat in das schwere Feldleben gebracht. Volk und Künstler hatten jetzt wieder, wie im Mittelalter in der Religion, einen großen Inhalt, der sie alle verband und begeisterte. Auch in diesem Sinne ist es heute noch möglich, der „großen Zeit“ sich wehmütig und dankbar zugleich zurückzuerinnern. Und in der Qual der Gegenwart gewährt es Trost und Erquickung, sich in die Kriegsbände der Jugend und des Simplizissimus zu vertiefen (Abb. 150—161 und 165). Nach dem Kriege hat der Simplizissimus nicht aufgehört, für Deutschland einzutreten. Er hat die Franzosengreuel an Rhein und Ruhr wacker bekämpft. Und in einer kernigen Zeichnung von Wilhelm Schulz ist unseres letztgefallenen deutschen Helden Leo Schlageter würdig und dankbar gedacht worden. Bezieht sich die schöne Totenklage von Auguste Supper mit der stimmungsvollen Zeichnung von A. Wölfle (18. Juni 1923) auch auf ihn? — Allein zu den großen, ganz Deutschland bewegenden innerpolitischen Fragen der Gegenwart wird im Simplizissimus nicht klar und entschieden Stellung genommen. Und es ist sehr zu bedauern, daß dieses hervorragende politisch-satirische Witzblatt nicht die Führung der deutschen Freiheitsbewegung auf künstlerischem Gebiet übernommen hat.

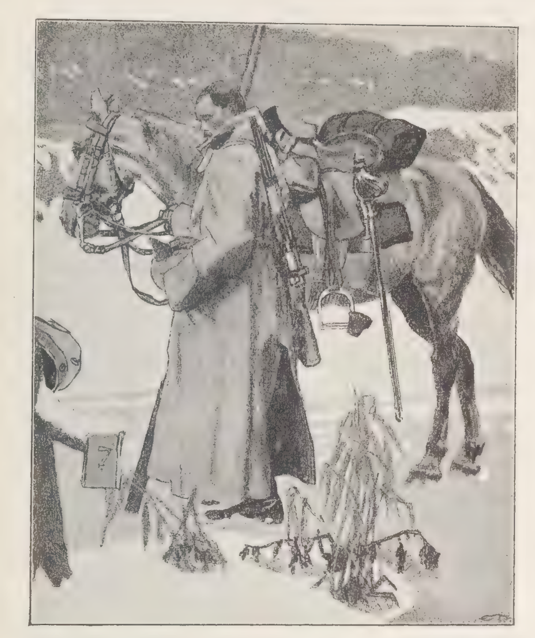


Abb. 161 Der erste Schnee von E. Thöny
(Aus dem „Simplizissimus“)
(Zu Seite 198/199)

Von den Künstlern, die zu dem alten Stamm in letzter Zeit hinzugekommen sind, seien wenigstens der sanft melancholische *R. von Hoerschelmann,* wahrschein-



Abb. 162 Deutsche Musiker von Rudolf Wilke
(Aus dem „Simplizissimus")
(Zu Seite 197)

lich von deutsch-baltischer Abstammung, der grausam groteske *A. Kubin* und der rhythmisch umreißende groteske *R. Großmann* erwähnt. Der vielseitige Humorist *Karl Arnold* spricht sich in weich geschwungenen fließenden Umrißlinien oder in farbigen Flächen, bisweilen auch in grellen Farbengegensätzen aus. Neben Dudovich war *Lendeke* mit seinen merkwürdig unwirklichen und doch so reiz- und ausdrucksvollen Figürchen getreten. Gegenwärtig kultiviert *K. Heiligenstaedt* die Darstellung der elegantesten Halbwelt mit trefflichen koloristischen Mitteln. Der koloristisch nicht erfreuliche, aber scharf beobachtende und seine Eindrücke stets bildmäßig sicher verarbeitende *H. Zille* hat in Wort und Bild in die Münchener Grundstimmung des Simplizissimus einen besonderen Berliner Ton von Großstadt-Außenviertel-Armseligkeit und -Laster und erschreckender Naturferne, aber auch von gesundem Mutterwitz und nicht unterzukriegender Munterkeit hineingebracht. *E. Schilling* ist in seinem Streben, alle Erscheinungen auf bestimmte Reihen und Rhythmen, auf bestimmte Tonflächen oder ein genau abgezirkeltes Helldunkel zurückzuführen, echter Expressionist. Wenn irgendwer, vermag gerade er es, den Beschauer für diese neue Kunstform einzunehmen, so anregend und anziehend, so ausdrucksvoll und bedeutend erscheint er uns.

Doch wir sind mit unserer Darstellung, um Simplizissimus und Jugend gleich in einem Zuge zu behandeln, bereits bei der Kunst des heutigen Tages angelangt und wollen nun zur Entstehungszeit jener beiden, auch heute noch künstlerisch führenden Blätter zurückkehren.

Unter dem Einfluß des Plakatstils auf der einen, wie des Impressionismus auf der anderen Seite hatte sich in München auch auf dem Gebiete der Ölmalerei eine eigenartig dekorative Richtung entwickelt, deren unmittelbare Wirkungen unbestreitbar sind. In diesem Sinne ist z. B. *Ludwig von Zumbusch* (geb. 1861 in München) aufzufassen, ein außergewöhnlich sympathisches Talent, der ansprechende Vorwürfe mit starker Farbenfreudigkeit wiedergibt. Er versteht es meisterhaft, liebliche Mädchenerscheinungen gegen einen landschaftlichen Hintergrund zu stellen und die so entstehenden Kompositionen mit außerordentlicher Geschicklichkeit ab-

zurunden (Abb. 168). *Ernst Liebermann* weiß im Gemälde wie im Steindruck mit seinen dekorativ ebenso wirksamen wie deutsch und lieb empfundenen Städte- und Landschaftsbildern unmittelbar aufs Gemüt zu wirken. Auch als geschickter Aktmaler hat er sich bewährt — Akte mit Stoffen, Möbeln, Keramiken zu reizvoll koloristischen Wirkungen verbunden. Während im allgemeinen das Gemälde der Gegenwart seiner Bestimmung als Zimmerschmuck entsprechend sich mit bescheidenem Umfang begnügt, ergingen sich gerade die dekorativ-impressionistischen Bilder vielfach in großen Formaten [95]) und suchten schon dadurch Eindruck zu machen, wenn diese Neigung auch in den letzten Jahren wieder zurückgegangen ist. Ein hervorragender Künstler dieser Art ist *Angelo Jank* (geb. in München 1868), der Darsteller des Pferdes in Bild, Zeichnung und Steindruck, des Kavalleristen und Artilleristen, des Jagdreiters und des Rennreiters in der Tracht der Gegenwart wie im historischen Kostüm des Rokoko und des Biedermeier. In unser Zeitalter des Automobilsportes und der Luftschiffahrt ragt Angelo Jank wie ein Verherrlicher uralter, ewig junger Reiterlust herein. Er hat das Pferd jeder Rasse, jeder Altersstufe, jeglicher Verwendung: den Soldatengaul, das wohlgepflegte Sportspferd im vornehmen Laufstand wie das Arbeitsroß im Bauernstall studiert. Ein zweiter Franz Adam und im Gegensatz zu Wilhelm Trübner, der (bei all seinen sonstigen, koloristischen Vorzügen) das Pferd nur in der Ruhe wiederzugeben vermochte, ist Jank imstande, es in jeder Gangart, im Trab wie in der Karriere überzeugend darzustellen. Wenn irgend jemand, studierte er das Pferd mit den unbeirrbar scharfblickenden Augen des Künstlers, aber man sieht und fühlt es seinen Schöpfungen an, daß er auch mit dem Herzen bei der Sache ist und die Dinge auch vom Standpunkt des leidenschaftlichen Reiters und Pferdeliebhabers erlebt hat (Abb. 169). Einmal war es Angelo Jank vergönnt, seine Kräfte auf eine große Aufgabe zu sammeln. Von *Fritz Attenhuber* unterstützt, hat er für den Sitzungssaal des Deutschen Reichstages drei Gemälde aus der deutschen Geschichte in ungeheurem Maßstabe gemalt (das mittlere ist bei acht Meter Breite fast fünf Meter hoch, was für die Vordergrundfiguren fast doppelte Lebensgröße bedingt). „Das



Abb. 163 Streit der Moden von Bruno Paul
(Aus dem „Simplizissimus")
(Zu Seite 197)



Abb. 164 Tanzendes Paar von Reznicek
(Aus dem „Simplizissimus")
(Zu Seite 198)

Mittelstück sollte eine Episode aus der neueren Geschichte, die auf des Reiches Gründung Bezug hat, darstellen. Jank wählte einen Moment nach der Schlacht bei Sedan, mit Glück und Geschick alles Episodenhafte vermeidend und bei allem Realismus der Schilderung die ewige Bedeutung der Stunde heraushebend. König Wilhelm reitet auf einer Straße über das Schlachtfeld — neben ihm der Kronprinz, hinter ihm Bismarck, Moltke und Roon. Ein Trupp prächtig gezeichneter Ulanen eröffnet den Zug. Zur Rechten sieht man die Spuren der Schlacht, wobei alles Zuviel an Blut und Schrecknissen vermieden ist. Links drängen Soldaten aller deutschen Kontingente, natürlich auch ein Bayer mit eichenlaubgeschmücktem Raupenhelm, mit Jubelruf heran. Sie schwingen eroberte Feldzeichen und Fahnen, eroberte Fahnen flattern hinter dem Zug des Kaisers, und das Wehen der bunten Fahnentücher gibt dem Ganzen seinen festlichen Schwung. Wie hier die historische Treue mit dem monumentalen Gedanken des Bildes in Einklang gebracht ist, das darf man als eine hochbedeutende Leistung rühmen. Besonders schön, ehrfurchtgebietend und menschlich liebenswürdig ist die Gestalt des Kaisers, d. h. des damaligen Königs, auf seinem historischen Rappen! Das linke Flügelbild ist der ältesten Geschichte des Reiches entnommen. Es zeigt Karl den Großen auf dem Reichstage zu Paderborn im Jahre 777, wie ihm arabische Gesandte mit der Bitte um Schutz gegen den Kalifen Abdur Rahmàn von Cordoba nahen ... Stellt diese Komposition einen Höhepunkt aus dem Beginn des germanischen Imperiums dar, so schildert das rechte Gegenstück einen Höhepunkt der deutschen Weltmachtpolitik vier Jahrhunderte später unter Barbarossa: Vor seinen gewappneten Reitern hält der große Hohenstaufe auf der ronkalischen Ebene (1158). Vor ihm kniet huldigend der Abgesandte einer der lombardischen Städte, die sich nach Mailands Fall dem Kaiser unterwarfen"...[96]). Im Todesjahre Fritz von Uhdes hat Angelo Jank mit einem Gemälde Aufsehen erregt, der Überführung der Leiche jenes Künstlers (München, Staatsgalerie. Farbige Reproduktion in der Jugend) (Abb. 170). Wir befinden uns auf dem Gottesacker. Vom rundbogigen Tor der Mauer umrahmt ist das vordere Gespann des vierspännigen Leichenwagens, auf den der Sarg von einigen im Schnee stapfenden Unteroffizieren gerade hinaufgehoben wird, während die Leidtragenden



Abb. 165 Deutsche Wacht in Kiautschau von Olaf Gulbranson
(Aus dem „Simplizissimus“)
(Zu Seite 199 und 201)



Abb. 166 Mars bügelt sein Zivil von Heinrich Kley
(Aus dem „Simplizissimus“)
(Zu Seite 199)

daneben stehen im Friedhofschnee vor der Leichenhalle. Dies alles ist mit vollendetem Naturalismus, dabei mit künstlerisch feinfühligem Eingehen auf jedes Bewegungsmotiv und ohne die geringste Pose dargestellt und macht gerade dadurch in dem schneidenden Gegensatz zwischen der damals farbenfrohen bayerischen Feld-Artillerie-Uniform und überhaupt der ganzen militärischen Prachtentfaltung gegenüber dem tiefen Schwarz der Leidtragenden inmitten der winterlich kahlen und schneebedeckten Szenerie einen tiefergreifenden Eindruck.

Ihren prägnantesten Ausdruck erhielt die impressionistisch-dekorative Richtung in den Gemälden der „Scholle“[97]). Unter diesem Namen fanden sich einige jüngere Münchener Künstler zusammen, unter diesem Namen stellten sie als geschlossene Vereinigung aus, unter diesem Namen riefen sie Bewunderung bei den einen, bei den anderen Entrüstung hervor. Wollten sie mit jenem Kennwort ihre Bodenständigkeit hervorheben? — Wollten sie ihre Kunst mit der vom Pflug frisch aufgeworfenen dampfenden, kräftig herben Erdscholle vergleichen? — Wo immer sie auch erschienen, zogen sie die Aufmerksamkeit auf sich. Sie gingen anfangs mächtig ins Format, sie gingen mächtig in die Farbe; kühn und rücksichtslos wählten sie ihre Vorwürfe, die immer originell und bisweilen wunderlich sind. Sie malten Bildnisse, sie malten Landschaften — nicht zu vergessen die unbekleidete Frauengestalt. Ein keck geniales, im Großen und Weiten sich ergehendes Wesen kennzeichnet ihre Kunst. Es kam ihnen, scheint’s, weniger darauf an, dem Beschauer eine klare Vorstellung von den Menschen und Dingen in und mit dem Raum zu vermitteln, als vielmehr den farbigen Abglanz der Welt unter den verschiedensten Beleuchtungen mit der vollen Frische ihres ursprünglichen Eindrucks auf die Leinwand zu zaubern. So verstanden, durchzieht ein dekorativer Grundzug ihr gesamtes Schaffen. Besonders tritt er hervor bei *Reinhold Max Eichler,* sowie bei dem Bruderpaar *Fritz Erler* und *Erich Erler-Samaden* (geboren in Frankenstein in Schlesien 1868 und 1870). Fritz Erler wurde nach seiner Breslauer Lehrzeit in Paris weitergebildet, bis er sich 1895 in München ansiedelte. Erich war Autodidakt; in München wie in Samaden tätig, ist er der Maler des Hochgebirgs und der Schneelandschaft (Abb. 171). Da kann es nicht wundernehmen, wenn er sich gelegentlich mit Segantini berührt, vielleicht auch von ihm beeinflußt erweist („Junge Hirtin“). Bisweilen gefällt er sich in einer grotesken Bauernromantik („Bauernmaskerade“, „Dreikönigsreiter“). Fritz Erler sucht sich seine Modelle unter den Münchener „Mädln“, malt Akte, malt Stilleben, verbindet Akte mit Stilleben oder mit der Landschaft. Die Werke der Erler werden allemal den erfreulichsten Eindruck machen, wenn sie für bestimmte Räume geschaffen sind und in und mit diesen Räumen betrachtet und genossen werden können. Wer hätte nicht an den frisch empfundenen Gebirgsbildern von Erich Erler-Samaden seine helle Freude gehabt, in denen die Sportsabteilung der „Ausstellung München 1908“ gipfelte? — Welch lebensfroher und künstlerisch empfindender Mensch hätte nicht im Hauptrestaurant jener Ausstellung[98]) oder im Weinhaus Trarbach in Berlin angesichts der Wandgemälde von Fritz Erler noch einmal so gern zum Glase gegriffen?! — Und ähnliche Wirkungen dürften die vielbesprochenen Fresken im neuen Kurhaus zu Wiesbaden auch auslösen. Unsere Textabbildung (172) der „Modernen Diana“ mit Pfeil und Bogen veranschaulicht deutlich, worauf es Fritz Erler ankommt: auf eine poetisierende Auffassung, deren Poesie aber streng auf bildkünstlerische Momente beschränkt ist, auf eine frische Wiedergabe des Natureindrucks und dessen geschickte Ausgestaltung im dekorativen Sinne; wie geschickt ist nicht der früchtetragende Apfelbaum dazu verwandt, der Frauengestalt als wirksamer Hintergrund zu dienen wie die Fläche zu beleben und zu gliedern. Eine bedeutende Leistung vollbrachte Fritz Erler mit der Ausstattung von Goethes „Faust“ für das Münchener Künstlertheater (vgl. unten das Kapitel: Kunstgewerbe



Abb. 168 Das Luiserl von Ludwig von Zumbusch
(Mit Genehmigung der Münchener „Jugend")
(Zu Seite 202)

und Baukunst). *Reinhold Max Eichler* malt Blumen und Akte und Bildnisse und Landschaften und vermag großformatige menschliche Gestalten mit landschaftlichen Hintergründen, deren Motive Oberbayern entnommen sind, zu poesievollen Einheiten zu verbinden. Er vermag aber auch der Landschaft allein, der oberbayerischen Vorgebirgslandschaft einen großzügigen Rhythmus zu entlocken („Gewitter"). Ein Streben nach großzügigem Linienrhythmus charakterisiert überhaupt seine Bilder. Die poetisierende Sonderrichtung innerhalb der Scholle äußerte sich wieder in ganz anderer Art in den Erfindungen *Walter Georgis,* des Leipziger Bürgermeistersohnes und Münchener Künstlers, der 1908 einen Ruf nach Karlsruhe als Nachfolger des jung verstorbenen strengen Stilisten Ludwig Schmid-Reutte erhielt. Auch Walter Georgi stellte wie die anderen koloristische Experimente im dekorativ-impressionistischen Sinne an, wie schon aus den Titeln seiner Bilder hervorgeht: „An der grünen Tür" oder „Dame mit blauer Tasse", und bewährte sich in solchen Problemstellungen so kühn wie nur irgendeiner der Scholle, allein dieser bewegliche Geist besaß aber auch eine hübsche Erfindungsgabe und wandte sich mit seinen Erfindungen nicht nur an das Auge, sondern auch an die Phantasie und an das Gemüt des deutschen Beschauers. Wie als Maler bewährte sich Georgi auch als Griffelkünstler und erzielte einen außergewöhnlichen Erfolg mit dem weitverbreiteten Steindruck „Pflügen". Wir geben aus seiner Gemäldefolge „Ein Herbsttag" das Blatt: „An der Kapelle" wieder (Abb. 173). Ein junges Liebespaar ist zum Hügel



Abb. 169 Hetzjagd von Angelo Jank
(Mit Genehmigung der Deutschen Verlags-Anstalt, Stuttgart)
(Zu Seite 203)

hinaufgestiegen, auf dem die Kapelle steht, und von wo aus man eine herrliche Fernsicht ins weite — weite Land hinein genießt. Es ist oberbayerischer, vorgebirglerischer Landschaftscharakter. Man hat sich bequem ins hohe Gras gestreckt am Fuß der uralten mächtigen Eichen, deren Schatten über das Kirchlein hinweghuschen und sanfte Mitteltöne zwischen den geweißten Wänden und den tiefdunklen Fenstern und Dachflächen bilden. Da fährt tief unten im Tale ein Züglein vorüber, und das junge Weib erhebt sich voll Übermut und grüßt mit wehendem Tuch hinunter. Es ist eine Stimmung voll Frische und Lebensfreudigkeit und doch voll Sehnsucht ins Weite und herbstlicher Welke-Wehmut. Man beachte auch hier das breit und dekorativ Hingestrichene sowohl in den Feldern des Tales im Grunde wie besonders in der Behandlung der Baumrinde und der Laubmasse.

Zu den gemütvollen Tönen Georgis, die gelegentlich ans Empfindsame anklingen, wie zu der stilisierenden Auffassung der Erler und Eichler bildet innerhalb der Gruppengemeinschaft der schlichte Naturalismus manches anderen Mitgliedes der „Scholle“ einen gewissen Gegensatz. Dies gilt z. B. von den 1906 gemalten lebensgroßen „Soldaten“ in der Wachtstube von *Walther Püttner,* dem Landsmann Walter Georgis (geb. 1872 in Leipzig, Schüler der Münchener Akademie unter Paul Höcker) (Abb. 174): Ein Unteroffizier sitzt hinter dem Tisch, auf dem sein Helm und seine Handschuhe mit Rauch-, Trink- und Eßgeschirr ein friedliches Stilleben bilden. Er hält die Serviette noch mechanisch in der bequem auf dem Tisch ruhenden Linken, während er mit der anderen Hand eine Zeitung ergriffen hat, von deren Lektüre er vollkommen in Anspruch genommen ist und in die auch der neben ihm stehende Soldat hineinblickt. Püttner hat mit dieser Arbeit gezeigt, was die deutsche Malerei an kräftiger, überzeugender Wiedergabe der Leiblichkeit menschlicher Figuren mittels einer überaus kühnen, aber der Form gewissenhaft nachgehenden impressionistischen Technik zu erreichen vermochte. Wie wahr sind alle Motive im ganzen und im einzelnen wiedergegeben! Mit welch vollendeter Sicherheit ist hier

ein alltäglicher Vorgang in ein vollwertiges Kunstwerk umgesetzt! Püttners Gemälde sind seit dem zweiten Dezennium unseres Jahrhunderts unter dem Einfluß des modernen Expressionismus immer großzügiger und großflächiger, dekorativer und derber geworden, ohne daß sie aber ihren festen und sicheren Aufbau eingebüßt hätten. — Püttner in der Grundauffassung verwandt erwies sich *Adolf Münzer* (geb. 1870 in Pleß in Oberschlesien, Schüler der Münchener Akademie, tätig in Breslau, München, Paris und Düsseldorf). Er hat im Jahre 1906 im Freien, en plair air das lebensgroße Bildnis seiner jungen Gattin im gelben Kleide „Im Birkenwald" gemalt (München, Neue Pinakothek), das wir in einer farbigen Tafel wiedergeben. Diese geht leider nicht auf das Original selbst, sondern nur auf eine farbige Aquarellgravüre zurück, so daß weder die satten Farben noch die energischen Pinselstriche zur Geltung kommen. Immerhin erhält man einen Begriff von der Gesamtwirkung: Mag die Fußstellung auch gerade nicht anmutig erscheinen, mag die Perspektive zu wünschen übriglassen, wie reizvoll hebt sich das gelbe Kleid von den noch lichteren Birkenstämmen, durch die der blaue Himmel hindurchscheint, wie von dem blätterbedeckten Erdboden ab, während die rosa und lila Töne der Volants des Kleides zwischen den Birkenstämmen wieder erscheinen. Welch köstliche Farbenakzente bilden die große rosa Rose am Hut, die Fleischfarbe und besonders der Glanz des wundervoll kastanienbraunen Haars! Welch frischer, herber Herbstduft in dem ganzen Gemälde! — Aber als temperamentvollste und genialste Mitglieder der Scholle dürften wohl die beiden im gleichen Jahre 1869 geborenen Künstler altbayerischer Herkunft *Max Feldbauer* aus Neumarkt in der Oberpfalz und *Leo Putz*[99]) aus Meran in Südtirol anzusprechen sein. Beide waren Schüler der Münchener Akademie, dieser unter Höcker und Hackl, jener unter Höcker und Herterich, um sich später in Paris weiter auszubilden, und er hat auch mit Herterich das Pferd als Hauptthema seiner über alle Begriffe kecken und kühnen impressionistischen Malerei und Graphik, seiner frischen, lichterfüllten und farben-



Abb. 170 Überführung der Leiche Fritz v. Uhdes von Angelo Jank 1911
München, Staatsgalerie
(Zu Seite 204)



Abb. 171 Der Bergsteiger von Erich Erler
(Zu Seite 206)

freudigen Kunst gemein. Als genialer Illustrator der Jugend wurde er oben schon gefeiert. Im Jahre 1917 erhielt Feldbauer einen Ruf als Professor an die Kunstakademie in Dresden. Leo Putz sucht ebensowenig wie Feldbauer aufs Gemüt zu wirken, wie dies etwa Georgi tat, er legte seine Gemälde nicht auf große Rhythmen hin an wie die GruppeEichler-Erler, sondern er verbindet eine höchst unmittelbare Naturanschauung mit strenger Befolgung der Gesetze der Optik und malt in diesem Sinne Stilleben, die aus Früchten, farbigen Stoffen, Tassen, Kannen und — bekleideten und unbekleideten Frauengestalten bestehen. Gelegentlich tritt er auch als Landschafter hervor. Allein seine Kunst gipfelt in der Darstellung des Weibes und ist im letzten Grunde ein einziges Hohes Lied auf den nackten Frauenleib, von dem er sich eine völlig selbständige Auffassung erarbeitet hat und dessen Schönheit er durch kräftige Modellierung der Form, besonders aber durch starke Farbigkeit des Fleisches auszudrücken sucht, die er durch den Gegensatz zu allerlei Stoffen ins stärkste Licht zu setzen, den Frauenleib unter dem Einfluß verschiedenartigster Beleuchtungen und von farbigen Reflexen überrieselt zu malen liebt (Abb. 175). Dabei zeichnet sich gerade seine Kunst im Rahmen der Scholle durch entschiedene Plastik und gute räumliche Vertiefung, vor allem aber doch durch virtuosen Schmiß aus.

Den Künstlern der Scholle gleicht *Robert Weise* (geb. in Stuttgart 1870, gebildet in Düsseldorf unter P. Janssen, A. Kampf und an der Pariser Akademie), der in der Neuen Pinakothek zu München mit einem Gemälde aus dem Jahre 1904 vertreten ist, das den Künstler selbst mit seiner Frau und seinem Töchterchen vor der Staffelei im Freien darstellt und das mit den lebensgroßen Figuren, den frischen und satten Farben, der kräftigen Beleuchtungswirkung einen überaus fesselnden Eindruck hervorruft.

Diese Beispiele mögen genügen, um die große Mannigfaltigkeit im Münchener Kunstleben während der impressionistischen Epoche, das heißt also in der Zeit von etwa 1890—1910, zu veranschaulichen. Natürlich war es in diesem Zusammenhang nicht möglich, auf alle Bestrebungen und noch viel weniger auf deren sämtliche Vertreter einzugehen. So viel aber steht fest, daß in München auch noch in der damaligen Epoche die natürlichen Quellen auf dem Gebiete der malerischen Kultur am kräftigsten sprudelten. München gab daher auch am meisten an die anderen deutschen Kunststädte ab. Selbst an **Berlin**, wohin wir uns jetzt mit unseren Betrachtungen wenden. Wie einst der Berliner Maler Max



Abb. 172 Moderne Diana von Fritz Erler
(Mit Genehmigung der Deutschen Verlags-Anstalt, Stuttgart)
(Zu Seite 207)

Liebermann anfangs der 1880er Jahre Uhde auf die Freilichtmalerei hingewiesen hatte, der nun seinerseits von ausschlaggebender Bedeutung für diese Bewegung in München werden sollte, so zog im Jahrzehnt darauf der Münchener Max Slevogt, einer der genialsten deutschen Maler der Gegenwart, ebenso Lovis Corinth und manch anderer nach Berlin, um sich hier innerhalb der Berliner Sezession an Liebermanns Seite zu stellen und so die natürliche Kraft der einheimischen modernen Bewegung wesentlich zu verstärken. Und wie von München, so nahm Berlin in den letzten zehn bis zwanzig Jahren vor dem Weltkrieg auch von Paris und von Paris erst recht jede neue Anregung freudig und willig entgegen, wobei der Kunsthändler Paul Cassirer durch seine Ausstellungen damals modernster französischer Gemälde eine nicht unwichtige Vermittlerrolle spielte, so daß, während in München die Überlieferung treuer bewahrt wurde und die Kunst in vielen und bedeutenden ihrer Äußerungen und bei gar manchen ihrer Hauptvertreter (Stuck, Habermann, Samberger, Toni Stadler, Hengeler u. a.) den natürlichen Zusammenhang mit Land und Volk aufrechterhielt, das Neueste und Modernste, ohne im Volksbewußtsein tiefe Wurzeln zu schlagen, jedenfalls gerade immer in Berlin zu sehen war, woraus eine Zeitlang bei einigen Kunstschriftstellern die irrige Meinung entstehen konnte, daß München von Berlin damals künstlerisch überflügelt worden wäre[100]). Indessen kommt es im letzten Grunde nicht auf das Neueste, sondern auf die Stärke an, mit der die Kunst aus den Tiefen des menschlichen Empfindens zum Licht emporsteigt.

In Berlin ragte *Reinhold Lepsius* (geb. 1857) als geschmackvoller, an den Alten gebildeter Porträtist hervor. Sein Bildnis des 80jährigen, einige Monate vor seinem Tode in wenig Tagen gemalten Kunstgelehrten Carl Justi im Kronprinzlichen Palais zu Berlin (Abb. 176) macht einen fesselnden, geradezu beglückenden Eindruck in der vornehm zurückhaltenden Farbenabtönung und dabei kraftvollen Formensprache wie in dem feinsinnigen Eingehen auf die bedeutende Persönlichkeit des Dargestellten mit der besonderen Nuance des schwer lastenden Greisenalters und der dennoch siegreich bewahrten geistigen Frische



Abb. 173 An der Kapelle Aus der Folge von Gemälden: „Ein Herbsttag“ von Walther Georgi
(Aus „Deutsche Kunst und Dekoration“, Verlagsanstalt Alexander Koch, Darmstadt)
(Zu Seite 207)

Abb. 174 Soldaten von Walther Püttner München, Staatsgalerie 1906
(Zu Seite 208)

und Spannkraft. Neben Reinhold Lepsius verdient seine Gattin, *Sabine Lepsius*, genannt zu werden, desgleichen die nicht unbedeutende Porträtmalerin *Dora Hitz* (geb. 1856), die in Paris von Carrière bestimmende Einflüsse erfahren, nur dessen zartgraue Nebelmalerei ins ungleich Farbigere umgestaltet hat, und die besonders durch ihr Bildnis der Frau Gerhart Hauptmann in einem farbig schillernd gestreiften Kostüm bekannt geworden ist. — Die Gemälde von *Franz Skarbina* (1849—1910) verraten ebenfalls Pariser Schule, Pariser Bildung, Pariser Geschmack. Skarbina vermochte das moderne Großstadtstraßenbild mit dem Auge des Malers anzuschauen und ungezählte feine Reize der Form und der Farbe, der Beleuchtung und der Bewegung herauszusehen. Im Mittelpunkt seines künstlerischen Interesses herrschte die graziös einherschreitende Mondaine im eleganten Straßenkostüm (Abb. 177). *Walter Leistikow* (1865—1908)[101]) hatte sich den früher so viel und so sehr mit Unrecht verlästerten Grunewald zum Gegenstand seiner Studien erwählt, wenn er auch sein Stoffgebiet in späterer Zeit erheblich erweiterte und zu den vielseitigsten Landschaftern gehörte. Die Berliner haben ihm viel zu danken, denn er hat ihnen gezeigt, daß man weder in die Alpen noch an die See zu gehen braucht, um künstlerische Genüsse aufzufinden, daß das Gute auch für sie, ach! — so nahe liegt. Das tiefe Blau der verschwiegenen Grunewaldseen, das dunkle Grün der Kiefernkronen und das glühende, im Sonnenlicht herrlich leuchtende Rotbraun ihrer Stämme, wozu etwa noch ein heller sandiger Weg und ein Stückchen bunten Wolkenhimmels kommt, pflegte er zu den schönsten und kräftigsten Farbenharmonien zusammenzufassen. Denn niemals begnügte sich Leistikow mit der bloß naturalistischen Wiedergabe dessen, was er gesehen, vielmehr strebte gerade er nach Stil und gestaltete demgemäß seine Natureindrücke in ornamental rhythmischem Sinne aus (Abb. 178).

Kurt Stöving (geb. 1863 in Leipzig) lebte sich gründlich in Nietzsche ein und suchte wie seinen Leipziger Landsmann und Maler-Kollegen Max Klinger auch den großen Dichter-Philosophen im Bildnis zu erfassen, wie dieser überhaupt zum Gegenstand lebhaftesten Interesses und glühender Begeisterung für viele bildende Künstler seiner Zeit werden sollte [102]). *Ludwig Dettmann* (geb. 1865 in Flensburg, von Berlin nach Königsberg berufen, wo er 1902—15 als Direktor



Abb. 175 Lampions von Leo Putz
(Zu Seite 210)

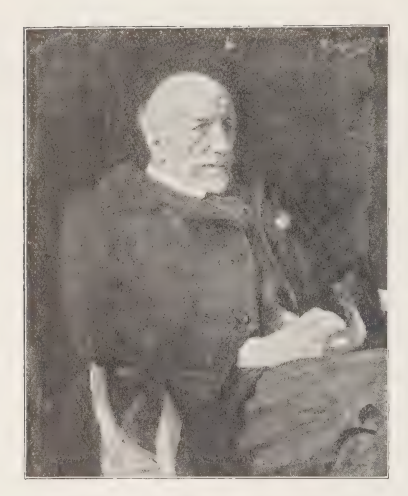


Abb. 176 Bildnis des Kunsthistorikers Carl Justi von Reinhold Lepsius (Zu Seite 211 und 222)

an der Akademie wirkte) ein beweglicher Geist und in seinen Werken verschiedenartiger Künstler, bald mild in der Stimmung und grau im Ton, bald farbensprühend und voll glühender Leidenschaft, hat lebensfrische Bilder aus dem Strandleben und der Bauernwelt gemalt, aber auch eigenartige Töne angeschlagen, in melodramatischer Weise gedichtet und in seinen Triptychen deutsche Empfindsamkeit mit den Mitteln moderner Technik vorgetragen, wie z. B. in der Heiligen Nacht von 1893 in der Modernen Galerie zu Venedig, dann wieder 1898 Wandgemälde aus der Geschichte Altonas im Rathaus dieser Stadt geschaffen und Geschichtsbilder von 1813 im Jahr 1913 an die Schauseite der Königsberger Akademie gemalt. *Hans Herrmann* (geb. 1858 in Berlin) malt holländische Bilder von Land und Leuten, Gemälde von feiner silbergrauer Stimmung der Luft. Der Landschafter *Eugen Bracht* (1842–1921) war zu Morges in der Schweiz geboren, aber in Darmstadt groß geworden, wo er sich in die landschaftlichen Reize der Bergstraße versenken konnte, hatte bei Schirmer in Karlsruhe studiert, war dann selbst dort Lehrer gewesen, später in Berlin und darauf in Dresden, überall viele Schüler heranbildend, um sich schließlich wieder nach Darmstadt zurückzuziehen. Hatte er nach einer ersten, rein realistischen Epoche eigenartigen Stimmungen voll Ernst und Einbildungskraft Ausdruck verliehen (Hannibals Grab, Gestade der Vergessenheit), so vermochte er in späteren Jahren mit der Zeit Schritt zu halten oder vielmehr an seine eigene Jugend wieder anzuknüpfen und sich zu einem feinen impressionistischen Tonmaler zu entwickeln. Immer aber vermochte Eugen Bracht auf die Seele des Beschauers zu wirken. „Er erzielt seine Wirkung durch die massige Gestaltung des Hauptmotivs. Ob das nun Felsen sind, wie im Gestade der Vergessenheit, oder gigantische Wolkengebilde, wie in der norwegischen Landschaft, oder endlich Zypressen, die über Hannibals Grab pyramidengleich den niedrigen Horizont überragen: immer erscheint die Wirkung eingekleidet in massige Licht- und Schattenzusammenballungen.“ [103])

Arthur Kampf (geb. 1864 in Aachen, aus der Düsseldorfer Schule hervorgegangen, aber in Berlin tätig und zeitweilig Präsident der Berliner Akademie) nimmt eine scharf umrissene Sonderstellung ein. Zweifellos ist er eine starke Begabung. Er vermag mit einer bloßen Bleistiftumrißlinie einen weiblichen Akt vor unser Auge zu zaubern, daß er zu leben und zu atmen scheint. Ebenso malt er koloristisch reizvolle Bildnisse in vollendet impressionistischer Technik. Aber Kampf begnügte sich nicht mit dem Wahlspruch l'art pour l'art, die Kunst für die Künstler, vielmehr strebte er, aus der Schule der Düsseldorfer Geschichtsmalerei hervorgegangen, auch nach großer historischer Auffassung und war bemüht, der Nation einen ernsten oder gar begeisternden Stoff in vollendeter moderner Technik vorzutragen. So malte er die „Aufbahrung Kaiser Wilhelm I. in der Nacht vom 13. bis 14. März 1888 im Dom zu Berlin“ (München, Neue Pinakothek),

„Die Einsegnung der Freiwilligen von 1813“ (Karlsruhe), die „Rede Fichtes an die deutsche Nation“ (Berlin) (Abb. 179), „Professor Steffens begeistert zur Volkserhebung gegen die Franzosen 1813“ (Berlin, Nationalgalerie), „Henrik Steffens, ein geborener Norweger, im Jahre 1813 Professor der Physik in Breslau, nahm, damals 40jährig, an der Freiheitsbewegung in Deutschland durch Wort und Tat begeisterten Anteil. Das Bild zeigt ihn in dem niedrigen Auditorium, mit leidenschaftlicher Gebärde seine Rede unterstützend, durch die er Studenten und Bürger entflammt.“ Arthur Kampf hat sich bei derartigen Stoffen nicht immer mit dem Staffeleibild begnügt, sondern er schuf auch umfangreiche Wandgemälde in der Bibliothek und in der Universitäts-Aula zu Berlin in einem großzügigen Monumentalstil mit fest aufgebauten Figuren und klar gegliederten Flächen, nicht umsonst war der Künstler in der Stadt Rethels, in Aachen geboren! — Nicht nur um seiner edlen vaterländischen Absichten, sondern auch um der hohen Kunst willen, mit der er sie durchgeführt hat, verdient der Künstler eine ungleich höhere Einschätzung als sie ihm zumeist von einer einseitig international und naturalistisch eingestellten Kritik zuteil wurde. Man bedenke, welche Phantasietätigkeit, welche Vorstellungsgabe, welche straffe geistige Zucht dazu gehört, eine größere Anzahl von Figuren, jede einzelne belebt, bewegt und ergriffen, in einheitlich geschlossenem künstlerischem Aufbau auf die Fläche zu bringen, mit einem Wort: einen geschichtlichen Augenblick überzeugend zur Darstellung zu bringen! —[104])

Aber nicht Arthur Kampf war für die Berliner Malerei im Zeitalter des Impressionismus tonangebend, sondern Max Liebermann, der oben (S. 158) ausführlich charakterisiert wurde. Liebermann zunächst stand und steht *Max Slevogt,* der als reifer und in sich gefestigter Künstler dorthin 1899 aus München übergesiedelt ist, der Sohn eines bayerischen Offiziers, 1868 in Landshut geboren, Schüler der Münchener Akademie, zuletzt unter Wilhelm Diez, auf Studienreisen nach Paris, Italien und (1914) nach Ägypten weiter ausgebil-



Abb. 177 Über den Fahrdamm von Franz Skarbina
(Mit Genehmigung der Deutschen Verlags-Anstalt, Stuttgart)
(Zu Seite 213)



Abb. 178 Grunewaldsee von Walter Leistikow
(Zu Seite 213)

det. Slevogt ist Maler durch und durch, und er sieht die Welt vor allem auf ihre farbige Erscheinung, auf Lichtwirkungen und Bewegungen hin an, ihm setzt sich alles in Farbentöne um: menschliche Form, räumliche Vertiefung und seelische Charakteristik. Mit kräftiger und selbständiger Auffassung ausgestattet, geht der ernst und unermüdlich ringende Künstler auf eigenen Wegen selbstgestellten Bewegungs-, Farben- und Beleuchtungsproblemen nach. Daß er sich dabei von allem, was wir gewöhnt sind, zu weit entfernt, um nicht der großen Menge als Sonderling zu erscheinen, wer wollte es leugnen?! — Unsere farbige Abbildung nach einem Theaterbild — und das Theater liebt Slevogt wie manch anderer Maler seiner Generation, weil es pikante, prickelnde, überraschende Bewegungs-, Licht- und Farbenreize darbietet — setzt uns einigermaßen instand, die Grundlage kennen zu lernen, auf der sich die ganze Kunst dieses eigenartigen Mannes aufbaut, die herrlich leuchtende, wundervoll gestimmte Farbe, die er locker wie Rembrandt mit kühnen, dabei reich nüancierten und zartempfundenen Pinselstrichen auf die Leinwand aufzutragen versteht. Aber auch die Schwarzweißabbildung von seinem Gemälde „Der verlorene Sohn“ (Abb. 180) ermöglicht uns, sobald wir das erste, unausbleibliche Befremden überwunden haben, die Entschiedenheit zu erkennen, mit der die Gemütsbewegungen herausgearbeitet sind: auf dem rechten Flügel die Zerknirschung des Unglücklichen, auf dem Mittelbilde die Scheu des Verkommenen, der in das Vaterhaus eintritt, und das entsetzte Auffahren des Alten. Ferner ist auf dem Mittelbilde der Raum mit der von hinten herein geöffneten Tür vortrefflich gegeben. Der linke Flügel geht in der Abbildung fast ganz verloren. Es liegt dies an der besonderen, dem dargestellten Auftritt entsprechenden Beleuchtung, die Slevogt hier beabsichtigt und bis in alle Konsequenzen streng durchgeführt hat. Immerhin ist auch hier der energisch herausgearbeitete Hauptgedanke erkennbar: die Bajadere, eine Dienerin der Venus deletrix, stürzt sich



Im Birkenwald von Adolf Münzer 1906

München, Neue Pinakothek

Paul Neff Verlag (Max Schreiber), Eßlingen a. N.



wie ein Vampyr mit hoch erhobenen Armen auf den Jüngling, gleichsam um ihm Saft und Kraft auszusaugen. Dem wild zerrissenen, grellen künstlichen Licht des linken entspricht die tiefe Dunkelheit des rechten Flügels, in der Mitte wechseln Hell und Dunkel bedeutungsvoll miteinander ab. Slevogts Gemälde sind oft so pastos hingehauen, daß die einzelnen Farbentöne sich selbst auf weite Entfernung als solche bemerkbar machen und für unsere Betrachtung nur schwer zur Form zusammenschließen. Vielleicht verbindet der Künstler aber damit die Absicht, das beweglich flirrende, über Gesicht und Körper huschende Licht zu naturgetreuer Wiedergabe zu bringen. Der Gesamteindruck seiner Gemälde ist jedenfalls nichtsdestoweniger von stärkster Kraft gesättigt. Auf der Ausstellung „Deutsche Malerei in den letzten fünfzig Jahren“, München 1924, konnte man mit Erstaunen und Bewunderung erkennen, wie sich Slevogt bis in die



Abb. 179 Die Rede Fichtes an die deutsche Nation von Arthur Kampf
(Zu Seite 215)



Abb. 180 Der verlorene Sohn von Max Slevogt
(Zu Seite 216)



d'Andrade als Don Juan (das Champagnerlied singend) von Max Slevogt 1902

Stuttgart, Gemäldegalerie

Paul Neff Verlag (Max Schreiber), Eßlingen a. N.



jüngste Zeit herein weiter entwickelt und welche wunderbare Frische er sich dabei bewahrt hat. Das kleine in Scharlach, Goldgelb und Weiß auf Schwarz gemalte Bildchen, das den Prinzregenten Luitpold von Bayern beim Georgsritterfest am Altar kniend darstellt, der Staatsgalerie in München gehört und 1909 gemalt wurde, wirkt geradezu wie ein Wunder: Von der hohen koloristischen Schönheit ganz abgesehen, wie ist der Regent auf den ersten Blick sofort überzeugend charakterisiert, und tritt man näher hinzu, so gewahrt man nichts als ein paar Farbenfleckchen! — Herrlich, duftig und hell wirken die „Seeräuber" der Dresdener Gemäldegalerie, eine Frucht der Studienreise nach Ägypten vom Jahre 1914. Einen sehr starken Eindruck machen ferner die Pfälzer Landschaften von 1917 und 18. Hier gab sich Slevogt wohl zum ersten Mal als stimmungsvoller Landschafter und gleich mit durchschlagendem Erfolg. Auch im Bildnis hat sich Slevogt ausgezeichnet (Komponist Karl Pottgießer, München-Gern; Senator O'Swald, Hamburg; Francesco d'Andrade; Exzellenz Dernburg, Berlin; Selbstbildnis u. a.). Indessen ist Slevogt nicht an die Ölmalerei allein gebunden und nichts weniger als ein bloßer Naturalist. Vielmehr sind das psychologische Interesse und der Hang zur Illustration sehr stark bei ihm entwickelt und gelangen wie schon im Ölbild, so erst recht im Aquarell, im Steindruck und in der Radierung zum Durchbruch. Er hat die Ilias in einer vom Klassizismus ebenso unabhängigen Auffassung, wie völlig unbeeinflußt von der Romantik das deutsche Märchen und genau so selbständig wieder Tausendundeine Nacht illustriert. So übersichtlich nun seine Märchen erzählt und im besonderen die Gebärden der sprechenden und handelnden Figuren gleichsam inmitten der Bewegung erhascht sind, ebenso geschickt ist mit den psychologisch ausdrucksvollen Linien die Fläche gegliedert und geschmückt, nur haben seine sonst so genialen Märchenerzählungen den einen Fehler, daß sie uns im Gegensatz etwa von denen der Schwind und Richter doch nicht zu Herzen gehen und unseren Kindern erst recht nicht[105]). Dazu ist Slevogts Kunst zu stark mit Ironie durchsetzt. Allein damit soll Slevogts Künstlertum nicht angezweifelt, jene negative Seite vielmehr unserer ganzen Zeit zur Last gelegt werden, die bei all ihren Bestrebungen gerade der Kindlichkeit und Naivität zu sehr ermangelt.



Abb. 181 Bildnis Konrad Ansorges von Lovis Corinth
(Mit Genehmigung von Velhagen & Klasing in Leipzig)
(Zu Seite 220)

Mit Slevogt ist auch der begabte und geschmackvolle Stillebenmaler *Robert Breyer* (geb. 1866 in Stuttgart), nach Slevogt ist auch der Münchener Löfftz- und



Abb. 182 Weiblicher Akt von Lovis Corinth
(Aus „Kunst der Gegenwart“, Bd. I)

Pariser Bouguereau-Schüler *Lovis Corinth* (geb. 1858 in Tapiau) im Jahre 1900 von München nach Berlin übergesiedelt[106]). Corinth besitzt die Selbständigkeit, die Urwüchsigkeit und die überschäumende Kraft des geborenen Ostpreußen. Von großer Frische der Auffassung und sicherem vielseitigem Können — als Kolorist, als Bildnismaler (Abb. 181) und besonders als Aktmaler hervorragend, liebt er es, kraftstrotzende Männergestalten, aber noch mehr Weiber von vollen, üppigen, ausladenden Körperformen darzustellen. So natürlich, so erfüllt von pulsierendem Leben, so weich und rund und geschmeidig wie Lovis Corinth vermag aber auch in Deutschland kaum jemand den nackten Frauenleib zu malen! — (Abb. 182 und 184.) Dabei ist seine starke Begabung mit einer erstaunlichen Derbheit des Empfindens gepaart. Gesunde Sinnlichkeit in Ehren — aber wirkt es nicht doch peinlich, wie dieser Mehr-als-Jordaens seine überschäumende Sinnenfreude bisweilen öffentlich zur Schau gestellt hat?! — Daß sich auf der anderen Seite nach Corinths Überzeugung der Maler durchaus nicht immer damit begnügen soll ins volle Menschen-

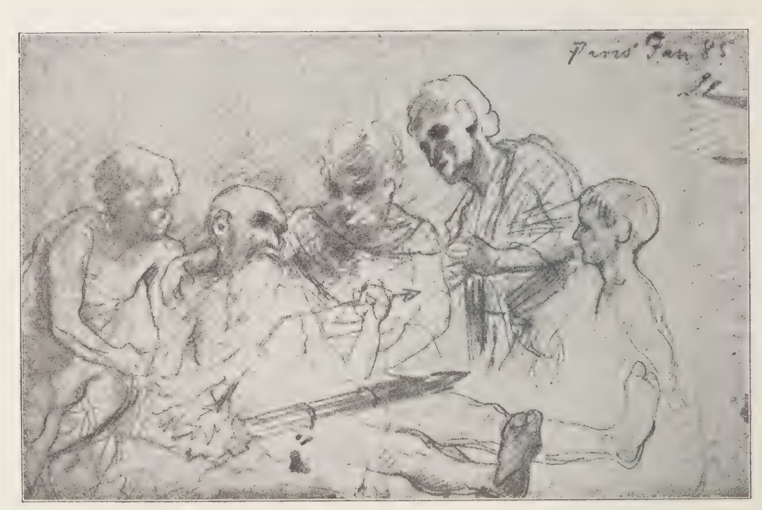


Abb. 183 Skizze von Lovis Corinth (Aus „Kunst der Gegenwart“, Bd. I)



Abb. 184 Salome von Lovis Corinth

leben hineinzugreifen und darzustellen, was er mit leiblichen Augen gesehen hat, geht aus seiner Theorie wie aus seinem eigenen Schaffen hervor, wofür wir zum Beweise eine, in der sozusagen seelischen Stimmung tief empfundene „Skizze“ hier abgebildet haben, die Corinths Studium des großen Seelenkünders Rembrandt klar erkennen läßt (Abb. 183). In den letzten Jahren hat Corinth auch das Gebiet der Landschaft mit großem Erfolg betreten. Man betrachte daraufhin bloß das prachtvolle Gemälde „Das Inntal“ in Berlin. Alles in allem genommen bildet Corinth mit Slevogt und Liebermann gleichsam das Dreigestirn der großen Berliner Maler des Impressionismus.

Gegenüber dem ernsten und fast gewaltsamen Ringen von Künstlern wie Corinth, Slevogt und Liebermann macht der aus der Schweiz gebürtige Berliner Künstler *Karl Walser*[107]) beinahe einen operettenhaft tändelnden Eindruck, schienen ihm Einfälle und Erfindungen gerade nur so hervorzusprudeln. Walser erfreute sich an den Dingen und ihrer lustigen Wiedergabe und nahm so eine Art Mittelstellung zwischen Maler und Illustrator ein. Er war der Künstler des Theaters, der einzelne Figuren wie ganze Szenen mit gleicher Verve erfand (Abb. 185 und 186) — der deutsche Raffaelli, der uns das bewegte Großstadtleben in packenden Ausschnitten vor Augen zauberte und bei aller Unmittelbarkeit und Lebenswahrheit in ornamentale Rhythmen zwang (Abb. 187). Mehr und mehr aber streifte er das bloß Kunstgewerbliche ab, und es gelangte der ernsthafte Maler in ihm



Abb. 185 Carmen-Dekoration von Karl Walser
(Mit Genehmigung der Münchener „Jugend")
(Zu Seite 221)

zum Durchbruch. Es gibt Landschaften von seiner Hand, denen niemand wahre und echte Stimmung absprechen dürfte. Wie er sich aber auch immer geben mag, auch bei ihm tritt das gegenwärtige Streben nach Stil stets hervor. — *Carl Albrecht* scheint eine innere Seelenverwandtschaft mit Anselm Feuerbach zu verbinden, wenigstens erinnert an diesen großen Künstler Albrechts Gemälde „Die Stickerin", in Berlin, nicht nur in den zarten silbergrauen Tönen des Kleides, die mit dem smaragdgrünen Boden so wundervoll zusammengehen, sondern auch in der Linienführung, insbesondere in dem verlorenen Profil (Abb. 188).

Liebermann hatte den französischen Impressionismus in Berlin eingebürgert und zur herrschenden Kunstform erhoben. Unter den vielen von ihm und den Franzosen unmittelbar beeinflußten Malern ragen hervor *Leo von König,* der farbenfrische und freudige *Erich Büttner,* der Maler der Enten und Gänse *Emil Pottner* (geb. 1872), zugleich ein tüchtiger Radierer, sowie die beiden Hübner, der Stilllebenmaler *Heinrich Hübner* (geb. 1869) und der Landschafter *Ulrich Hübner* (geb. 1872). *Konrad von Kardorff* mag hier das jüngste, noch dem Impressionismus angehörige Künstlergeschlecht vertreten. Er wurde 1877 geboren. Unmittelbar darauf folgen die Expressionisten. Wir bringen von Konrad von Kardorff ein Bildnis seines Vaters, wohl des bekannten konservativen Politikers (Abb. 189). Es ist interessant, dieses Bildnis mit dem des großen Kunstgelehrten Carl Justi von dem 20 Jahre älteren Reinhold Lepsius zu vergleichen (Abb. 176). Hier gleichsam das Horchen auf die innere Stimme, nicht ohne eine gewisse satte Behaglichkeit. Dort der geistige Kampf in den Zügen des hageren Gesichts. Der greise Politiker schaut und horcht wie gebannt auf den Gegner und sucht ihm, wie auf der Mensur, eine Blöße abzugewinnen. Im Verhältnis zu der vollendeten Prunklosig-

keit der Kardorffschen Auffassung erscheint selbst das Bildnis von Lepsius bewußt schön. Die Hände sind hier ganz „en masse“ gegeben. Alle Einzelfarben gehen sanft im Gesamtton unter. Der alte Kardorff dagegen ist mit der größten, überhaupt erreichbaren Schlichtheit aufgefaßt. Scharf heben sich Kragen und Manschetten in ihrer stark betonten Helligkeit vom dunkeln Rock und von der dunkeln Halsbinde wie von der mitteltonigen Weste ab, scharf sind die aristokratisch langen und spitzen, äußerst ausdrucksvollen Hände charakterisiert. Wie in seinen Bildnissen erweist sich Konrad von Kardorff auch in der Landschaft als ein ernster und gediegener Künstler. Daß der bereits 1860 zu Berlin geborene *Philipp Franck,* jetzt Direktor der Kunstschule daselbst, mit seiner Zeit gegangen ist, beweist ein Vergleich eines „Unterredung“ genannten Doppelbildnisses seiner Gattin und seines Sohnes von 1919 im Kronprinzlichen Palais (Abb. 190) mit einem anderen Bilde desselben Themas ebendaselbst, auf dem der Sohn als Säugling dargestellt ist. Das späte Doppelbildnis hebt sich von seiner gesamten Umgebung, darunter das bekannte und effektvolle Nachtcafé von *Leo von König* aus dem Jahre 1909, durch seine kräftigen Farbentöne stark ab und beherrscht siegreich den ganzen Raum. Und nun ist es merkwürdig, wie schlagend nicht nur das verschiedene Lebensalter und Geschlecht charakterisiert, sondern auch die plastisch leibliche Erscheinung der Dargestellten bei sonst gänzlichem Verzicht auf Vertiefung des Raumes erreicht ist. Die eigentümliche Art, in der die Farben gitterartig hingestrichelt sind, erinnert an van Gogh und an die Neoimpressionisten. Neben den eben erwähnten von König und von Kardorff seien auch *Theo von Brockhusen, Fritz Rößler, Fritz Rhein, Ernst Oppler* als beachtenswerte Talente des jüngsten Berliner Impressionismus erwähnt. Dagegen muß *Curt Herrmann,* obgleich bereits 1854 geboren, als einer der Begründer und hauptsächlichsten Vertreter des Neoimpressionismus in Deutschland aufgefaßt und gewertet werden. Mit den Worten dieses schriftgewandten Malers ist oben die Kunstlehre des französischen Neoimpressionismus beschrieben worden. Dieselben Worte gelten natürlich auch und erst recht für den deutschen, für Herrmanns eigenen Neoimpressionismus. Seine Kunst ist das Ergebnis eines klaren und eindringenden Verstandes. Seine Tätigkeit als Maler ein beständiges Nachdenken und kluges Rechnen. Er ist eine wissenschaftliche Natur. Damit verbindet aber dieser Maler, der in Sachsen geboren wurde, in Berlin seinen Wohnsitz hat, den Sommer aber in seinem eigenen herrlichen Besitztum, einem alten fränkischen Schlößchen mit großem Garten voll erlesener Blumen, in Pretzfeld nächst der Eingangspforte zur fränkischen Schweiz, ästhetisch genießend und künstlerisch schaffend zubringt, ein zartes Gefühl und einen feinen gebildeten Geschmack. Bilder von Curt Herrmann mit ihren reinen, klaren, kräftigen, ungebrochenen, aber äußerst geschmackvoll zusammengestimmten Farben üben ohne weiteres einen zwingenden Reiz auf jeden nur einigermaßen empfänglichen Beschauer aus. In entsprechenden Räumen, wie altdeutsche Gemälde am besten auf weißer Wand, üben sie eine im höchsten Sinne schmük-

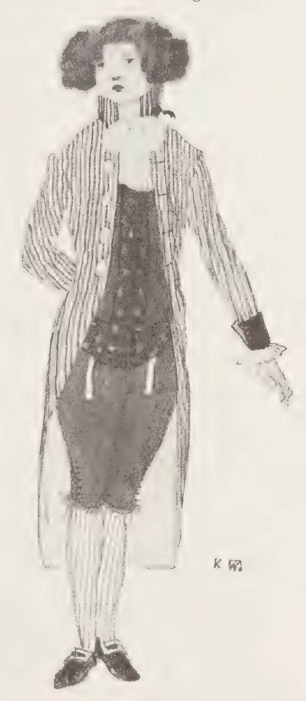


Abb. 186 Figurine aus Figaros Hochzeit von Karl Walser
(Aus „Kunst und Künstler“)
(Zu Seite 221)



Abb. 187 Kurfürstendamm in Berlin von Karl Walser
(Nach „Kunst und Künstler")
(Zu Seite 222)

kende Wirkung aus, während sie, in expressionistische Gesellschaft geraten, wie im Kronprinzlichen Palais zu Berlin, äußerst zahm wirken und klar erkennen lassen, daß der Haupteinschnitt innerhalb der modernen Entwicklung zwischen dem Impressionismus einschließlich des Neoimpressionismus einerseits und dem Expressionismus andererseits liegt (Kunstbeilage).

Gegenüber der bis zum Weltkrieg frisch aufblühenden deutschen Reichshauptstadt, deren höchste Tugend die Arbeit bildet, blieb **Wien** die Stätte alter Kultur, verfeinerter Genußsucht und unbeschränkter Genußfähigkeit, die Stadt der Musik, die Nachbarin des slawischen Ostens. Und jedesmal, wenn Wien in der Kunst hervortritt, spiegelt sich auch dieses sein Wesen in der Kunst klar wider. So war es im Zeitalter Makarts, so im Zeitalter der Moderne. In Wien war es seit dem Tode Makarts still geworden[108]). Als man in den achtzehnhundertachtziger Jahren in München wie in Berlin für und wider den Impressionismus stritt, blieb an der Donau Schindler immer noch die einzige Größe, für die man sich begeistern konnte, während daneben Rudolf Alt in Neu-Wien Alt-Wien malte. Endlich ward der Anschluß an die Moderne von *Theodor von Hoermann* gefunden. Mit dem Ende der neunziger Jahre rührte es sich dann gewaltig im Kunsthandwerk und in der Baukunst. Und dies kam aller Kunst zugute. Nun traten *Karl Moll,* nachher *Max Kurzweil, Wilhelm List, Emil Orlik* (später in Berlin) auf und fügten sich wie von selbst dem Wiener Stil ein. *Ferdinand Andri* zeichnete sich durch gesund empfundene, stimmungsschlichte Landschaften aus. Aber auch die durch ihr frisches Kolorit hervorstechende Frau *Tina Blau-Lang* darf nicht vergessen



Haus in Hilversum von Curt Herrmann

Paul Neff Verlag (Max Schreiber), Eßlingen a. N.





Abb. 188 Die Stickerin von Carl Albrecht
(Zu Seite 222)

werden. Indessen die modern künstlerische Verkörperung Wiens, der spezifisch Wiener Kultur, des modernen Wiener Raffinements stellte *Gustav Klimt* (1862 bis 1918)[109]) dar. Er schöpfte nicht nur aus dem Born der Natur. Dazu war die Kaiserstadt mit ihrer uralten Überlieferung, mit ihren überreichen Sammlungen von künstlerischer Kultur zu sehr erfüllt, man möchte fast sagen: zu sehr er-

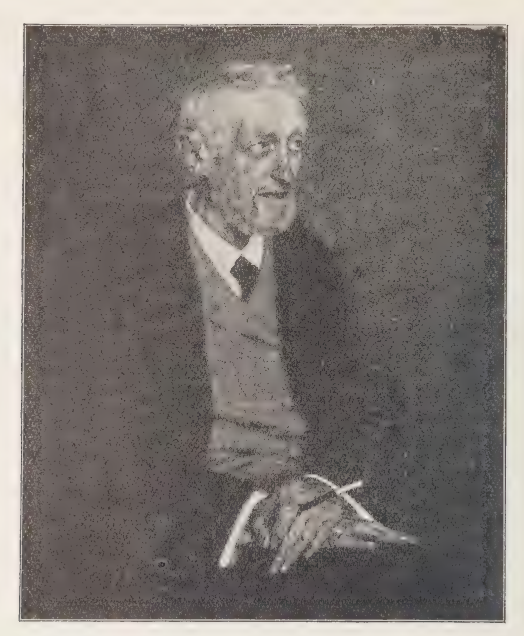


Abb. 189 Bildnis seines Vaters von Konrad von Kardorff
(Zu Seite 222)

drückt, und dazu bot sie in ihrem Leben der Gegenwart ein zu geringes Gegengewicht, als daß sich gerade dort ein eindrucksfähiges Künstlertemperament den lockenden Reizen all jener Herrlichkeiten entziehen und sich lediglich an die jungfräuliche Natur hätte halten können. So dürfte auf Klimt alles, was schön und in Schönheit raffiniert ist, Einfluß ausgeübt haben: Assyrien wie Japan, Byzanz wie Crivelli, Toorop wie Khnopff. Ein altertümelnd morgenländischer Grundzug durchweht sein Schaffen. Der Reiz farbensatter, goldfunkelnder Mosaiken glänzt uns daraus entgegen. So sehr seine Schöpfungen einerseits ins Unendliche zu zerfließen scheinen, so scharf sind bestimmte dekorative Einzelheiten betont. Das Weib stand im Mittelpunkte seines Schaffens. Der raffiniert modernen Frau galt sein künstlerischer Kult, und zwar pflegte er eine aparte, gotisch eckige Grazie. Wegen seiner großen, für die Universität bestimmten Repräsentationsgemälde der Philosophie, Medizin und Jurisprudenz wurde Klimt viel beachtet, viel vergöttert und viel verketzert. Er hat bei diesen Schöpfungen auf alle herkömmliche Auffassung verzichtet und — allen fremden Einflüssen zum Trotz — dennoch einen höchst persönlichen, dekorativ monumentalen Stil angestrebt. Bei allen Verdiensten im einzelnen machen seine Kompositionen insgesamt einen eigentümlich befremdenden und zerrissenen Eindruck. Auch lassen sich gegen die gedankliche Auffassung schwere Bedenken nicht unterdrücken, so z. B. daß auf dem Gemälde der Justitia (Abb. 191) die Gestalt des Verbrechers den Hauptplatz einnimmt, ja die ganze Komposition mehr oder weniger beherrscht. Die Hände auf dem Rücken gefesselt, den Kopf mit dem von Schuld und Elend entstellten Antlitz tief auf die Brust herabgebeugt, wird der Verbrecher, eine mächtige und muskulöse Mannesgestalt, von einem lila gefleckten polypartigen Ungeheuer mit den Fängen umschlungen, während drei Eumeniden, wie in Goethes „Faust“ jung und schön, das Paar umgeben. Sie sind von präraffaelitischer Schlankheit und Eckigkeit, bizarr in Haltung und Bewegung, starr und unerbittlich im Ausdruck. Goldene Schlangen ringeln sich durch ihre unendlichen blondroten Haarwellen, und ihre schwarzen Schleier schwingen sich in mächtigen Windungen fast durch das ganze Bild. Oberhalb dieser Gruppe erhebt sich das alte Gemäuer einer Gerichtsstätte, vor der aus roten Talaren fein modellierte Charakterköpfe, die Recht-



Abb. 190 Unterredung (Gattin und Sohn des Künstlers) von Philipp Franck
(Aufnahme Verlag Julius Bard, Berlin)
(Zu Seite 223)

sprechenden, auftauchen. Die übergroße Anzahl dieser Köpfe überragt starr und steif und feierlich in byzantinisch rotgoldener Pracht die Gestalt der Gerechtigkeit selber, die Rechte aufs Richtschwert gestützt, die Linke deutend erhoben. Ihr zur Rechten, in sanften Konturen schwingend, die liebliche Gestalt der in strahlender Nacktheit prangenden „Wahrheit“, zur Linken eine Gewandfigur mit einem Buch in den Händen, worauf in mächtigen Buchstaben nur das eine inhaltreiche Wort *Lex* geschrieben steht.

Schlichter, einfacher und natürlicher als in Wien gab sich die Moderne in den kleineren süddeutschen Residenzen. Stuttgart und Karlsruhe sind, wie gesagt, von München aus wesentlich befruchtet worden. Im Jahre 1894 wurde zum Professor und 1902 zum Direktor der Kunstschule in **Stuttgart**[110]) der daselbst 1857 geborene, in München unter Seitz gebildete *Robert Haug* berufen, ein Künstler, der durch kräftige räumliche Vertiefung Eindruck macht, das Empirekostüm bevorzugt und dem Soldaten- und Kriegsleben von 1813—15 dichterische Seiten glücklich, wenn auch mit etwas empfindsamem Beigeschmack abgewonnen hat (Abb. 192). Neben ihm wirken als Akademieprofessoren der in München an Wilhelm Diez, in Paris an Manet und Monet gebildete *Adolf Hoelzel* (geb. 1853 zu Olmütz in Mähren, 1888—1905 neben Dill Hauptmeister der Dachauer Malerschule nächst München), der „nach ganz bestimmten Grundsätzen rhythmischer Massenverteilung“ arbeitet und ihnen zufolge in seinen oberbayerischen Landschaftsgemälden mit erstaunlich einfachen und wenigen Mitteln treffliche Wirkungen erzielt, ferner *Christian Landenberger* (geb. 1862 in Ebingen, Württemberg), der sich in der Darstellung badender Knaben auszeichnet, dessen technisch hochmodernes, dabei äußerst stimmungsvolles Gemälde „Nun ade, du stilles Haus“ (in der Stuttgarter Galerie) aber auch ein inniges Seelenleben widerspiegelt, endlich *Christian Speyer* (geb. 1855 in Vorbachzimmern bei Mergentheim), dessen Pferde- und Reiterbilder gleichfalls des geistigen Gehalts durchaus nicht entbehren. Es scheint demnach, daß sich bei den eingeborenen Meistern die schwäbische Gemütstiefe, aus der im Laufe des 19. Jahrhunderts manch trautes deutsches Lied geboren war, damals mit den Mitteln der Freilichtmalerei sehr glücklich auswirkte. *Carlos Grethe*



Abb. 191 Die Jurisprudenz von Gustav Klimt
(Mit Genehmigung von H. O. Miethke, Wien)
(Zu Seite 226)

(1864—1913), in Montevideo geboren, aber von Hamburger Herkunft, hat sich durch seine Hamburger Hafenbilder einen Namen erworben. Außerhalb der Akademie der tüchtige Landschafter *Otto Reiniger* der Jüngere (1863—1909) und *Hermann Pleuer* (wie der vorige ein Stuttgarter von Geburt und im selben Jahre 1863 geboren), welcher dem im Sinne der modernen Farben- und Beleuchtungskunst äußerst fruchtbaren Motiv des „Bahnhofes" immer neue Seiten abzugewinnen versteht. *Alexander Freiherr von Otterstedt* (geb. 1848 in St. Petersburg) strebt offenbar mit bewußter Absicht koloristische Wirkungen im Sinne Böcklins an. Endlich darf auch der liebenswürdige, geschmackvolle und tüchtige *Karl Schmoll von Eisenwerth* nicht vergessen werden.

Vorzüglich gedieh die junge **Karlsruher** Malerschule[111]). Sie umfaßte neben Münchener und anderen auswärtigen Künstlern verhältnismäßig viel bodenwüchsige Elemente, die dem gesegneten „badischen Ländle" entsprossen sind. *Hermann Baisch* (1846—94) vertrat hier die Tier- und Landschaftsmalerei, *Gustav Schönleber* (geb. 1851 in Bietigheim, Württemberg, gest. 1917), ein Lierschüler, die ältere Landschaftskunst mit sehr gediegenen Kunstmitteln und vorzüglicher Bildwirkung. Herrlich sind seine Gemälde vom Gardasee und von der Riviera (Abb. 193). Neben Schönleber ist sein Schüler *Hans von Volkmann* (geb. 1860 in Halle) zu nennen. Der gleichfalls von Schönleber beeinflußte Maler von Strand- und Hafenbildern, besonders des Hamburger Hafens, *Friedrich Kallmorgen* (geb. 1856 in Altona) wurde im Jahre 1902 nach Berlin berufen. Dafür kehrte der feinsinnige *Ludwig Dill* (geb. 1848 in Gernsbach, Baden) aus München in seine badische Heimat zurück. Ursprünglich Piloty-, dann Lier-Schüler, später von Schönleber,

darauf von den Franzosen und schließlich von den modernen Schotten beeinflußt, denen er den herrlichen Silberklang seiner Gemälde mit verdankt, pflegt er seine Landschaften — Dachauer Flachlandschaften und venezianische oder andere Wasserlandschaften — in breiten, satten Farbenflächen anzulegen, die sich in kräftigen Umrissen voneinander scheiden (Abb. 194). Der sinnige und gemütvolle *Robert Pötzelberger* (geb. 1856 in Wien) trug Spitzwegschen Humor mit modernen Kunstmitteln vor. Wir erwähnten schon, daß an Stelle des jung verstorbenen talentvollen Stilisten *Ludwig Schmid-Reutte* (geb. zu Reutte in Tirol 1860, gest. 1908) *Walther Georgi* von der Münchener „Scholle" nach Karlsruhe berufen worden war. Die dortige Malerschule aber gipfelt in den beiden hervorragenden, unter sich grundverschiedenen badischen Landeskindern Hans Thoma und Wilhelm Trübner, die wir oben ausführlich besprochen haben (S. 116 ff. und 145 ff.).

Indessen verhält es sich mit Thoma, der in vorgerückten Jahren als Leiter an die Karlsruher Kunstakademie berufen wurde, in dieser Beziehung wie einst mit Schwind. Das Beste an seiner Kunst, das Große und Einzige daran läßt sich nicht lehren! — Einen günstigen Einfluß kann und wird er aber dadurch auf die Jugend ausüben, daß er durch sein Beispiel beweist, wie es in der Kunst allemal darauf ankommt, sich auf seine eigenen Füße zu stellen und so zu sprechen, wie einem der Schnabel gewachsen ist, und dabei immer schlicht und deutsch zu bleiben. — Von den jüngeren Karlsruher Künstlern seien wenigstens *Franz Hoch* (jetzt in München) und *Gustav Kampmann* genannt.

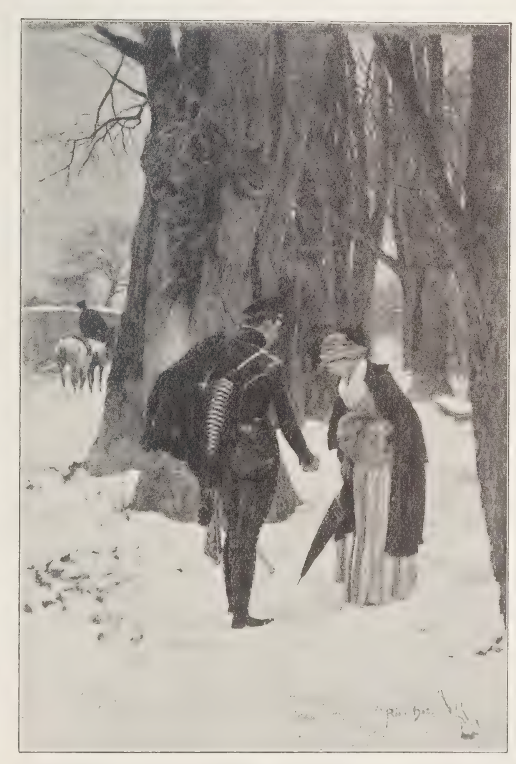


Abb. 192 Ein Abschied von Robert Haug
München, Neue Pinakothek
(Nach Photographie Hanfstaengl, München)
(Zu Seite 227)

Düsseldorf blieb lange von der starken Künstlerpersönlichkeit Eduard von Gebhardts beherrscht, während *Eduard Kämpffer* (geb. in Münster 1859) nach Breslau und *Olaf Jernberg* (geb. in Düsseldorf 1855) nach Königsberg berufen wurde. Gebhardt steht der Moderne abhold gegenüber. Trotzdem brach sie auch in Düsseldorf durch. Ihre Träger schlossen sich im Jahre 1909 mit einer Spitze gegen die Akademie zu einem „Sonderbund" zusammen, der sich aber in Düsseldorf



Abb. 193 Paraggi Bucht am Golf von Rapallo, 1893, von Gustav Schönleber
(Zu Seite 228)

nicht halten konnte und daher in dem benachbarten Köln ausstellte[112]. Der bedeutendste Vertreter dieses Bundes, *Friedrich August Deußer* (geb. 1870), ein Impressionist von reinstem Wasser, hat uns z. B. ganz neue Vorstellungen von der Schönheit und Farbenpracht inmitten grüner Landschaft vom Sonnenlicht getroffener Kürassiere vermittelt. Deußer ist aber beim Impressionismus nicht stehen geblieben, sondern strebt durch Betonung der Umrisse und Zusammenstellung der Farben nach bestimmten optischen Gesetzen einen neuen Monumentalstil an.

Zumeist von Düsseldorf ging auch die Künstlergruppe aus, die in Worpswede bei Bremen das Banner der Heimatkunst aufpflanzte[113]. Der französische und sonstige fremde Einfluß auf unsere deutsche Kunst rief überhaupt in deutschen Landen nach den allgemein gültigen Gesetzen von Bewegung und Gegenbewegung das Verlangen nach Heimatkunst wach, das gerade in Worpswede besonders stark zum Ausdruck gelangen sollte. Die *Karl Vinnen* (geb. 1863), *Otto Modersohn* (geb. 1865), *Hans am Ende* (geb. 1864) und *Doris am Ende*, *Friedrich Overbeck* (1869—1909), *Heinrich Vogeler* (geb. 1872) u. A. bemühten sich, die schlichten und doch so malerischen Reize ihrer teuren Heimat, der norddeutschen Heide-, Moor- und Kanallandschaft mit ihren farbigen Häusern und kraftvollen Bewohnern im Licht wechselnder atmosphärischer Erscheinungen frisch und wuchtig, dabei doch nach ganz bestimmten koloristischen und linearen Kompositionsgrundsätzen in Bild und Radierung wiederzugeben (Abb. 195). *Fritz Mackensen* (geb. 1866), im Winter als Nachfolger Sascha Schneiders in Weimar, zeichnete

sich als bedeutender Menschendarsteller, als Maler des derben, knorrigen Niedersachsen- und Friesengeschlechtes aus. Karl Vinnen, jetzt in München, Otto Modersohn und Fritz Overbeck sind die Landschafter der Gruppe, während Heinrich Vogeler, „mit feinerem Pinsel und literarisch-poetischerem Sinn als die übrigen" wie ein nachgeborener Biedermeier „mit der Freude Eichendorffs die Bauernblumenschönheit ländlicher Gärten betrachtete".

In **Hamburg** gab *Thomas Herbst* (daselbst 1850 geboren und 1915 gestorben) die Idyllen der Großstadt und die landschaftlichen Reize ihrer Umgebung in fein empfundenen Bildern wieder. — In Hüttfeld bei Hamburg siedelte sich 1907, 1908 in Eddelsen (Hannover) *Leopold Graf von Kalckreuth* an. Er war 1855 in Düsseldorf als Sohn des Landschaftsmalers Stanislaus Graf von Kalckreuth geboren, war Schüler von Schauß und Struys in Weimar wie der Münchener Akademie unter Benczur gewesen, hatte selber Lehrämter an den Akademien in Weimar, Karlsruhe und zuletzt in Stuttgart innegehabt. Wie vornehmem Geschlecht entsprossen, so aus dem Handwerk heraus geboren, ein Hüne von Gestalt, erster Vorsitzender des deutschen Künstlerbundes, ist Graf Leopold von Kalckreuth vornehm, stark und zuverlässig auch in seiner Kunst, ohne Phrase und Pose, ohne Manier und Eitelkeit, aber auf der Höhe der technischen Errungenschaften seiner Zeit, voll Innigkeit, ein Heimatkünstler im besten Sinne des Wortes, voll innerer, auch menschlicher Anteilnahme an allem Sichtbaren, an den Dingen und Lebewesen dieser Welt, an Mensch und Landschaft, an Schloß und Schloßpark, an Feld, Wald und Wiese. Eine außergewöhnlich ernste und bedeutende Künstlerpersönlichkeit, Maler und Griffelkünstler, ein glänzend begabter Naturpoet und ein Figurendarsteller von der schweren, wuchtigen und eindringlichen Art der Millet und Segantini — sieht Kalckreuth die Figur plastisch im Binnen- wie im Weltenraum, erlebt er jede atmosphärische Stimmung der Natur, gehört er zu den gediegensten deutschen Bildnismalern der Gegenwart (Porträt des Domkapitulars Schnütgen, Bildnis Lichtwarks in Hamburg, tief gefühlte Bildnisse seiner eigenen Frau). Er ist imstande, das ebenso vornehme wie geistig angeregte und zart beseelte Familienleben, das er selber führt, im Bilde glaubhaft zu verkörpern, vor allem aber beschäftigt er sich voll leidenschaftlicher Künstlerliebe mit dem Teil der Menschheit, der in täglicher harter Arbeit das



Abb. 194 Fischerboote in der venezianischen Lagune von Ludwig Dill
(Zu Seite 229)



Abb. 195 Aus Niedersachsen Radierung von Heinrich Vogeler
(Zu Seite 230)

Feld bebaut, und vermag dem Bauern mit erstaunlicher Auffassungsgabe immer neue Bewegungsmotive abzusehen. In machtvollen Silhouetten gegen schlichte Hintergründe gestellt, erwecken seine Feldarbeiter oder Arbeiterinnen in ihrer ungeschminkten Wahrheit und bedingungslosen Ehrlichkeit gerade durch die Abwesenheit jeglichen empfindsamen Beigeschmacks einen um so ergreifenderen Eindruck (Abb. 196)[114]. Man sagt, er stehe künstlerisch zwischen Liebermann und Thoma, jedenfalls ist auch er von den Franzosen kompositionell, wie mir scheint von Degas, beeinflußt worden, hat aber eine durchaus selbständige Kunst aus sich herausgestellt, die sich durch ihren festen Aufbau auszeichnet. Seine Bilder, wie der herrliche „Regenbogen" in der Münchener Staatsgalerie, bezeichnet: „Kalckreuth d. j. 96", den man auf Böcklins „Gartenlaube" von 1891 (Zürich, Kunsthaus) zurückführen zu dürfen glaubt, der sonnige „Schloßplatz von Stuttgart" im Hessischen Landesmuseum zu Darmstadt oder der „Sommer": eine Schnitterin, die gesegneten Leibes an einem reifen Kornfeld im letzten goldenen Abendsonnenschein einherschreitet, gehören zu den sympathischsten Gemälden des Impressionismus in Deutschland, und wir haben allen Grund, in Kalckreuth den echt deutschen Künstler wie den unverfälscht deutschen Menschen zu verehren.

In **Frankfurt a. M.** aber saß und schuf *Fritz Boehle* (geb. 1873 in Emmendingen in Baden, gestorben 1916 in Frankfurt), wo, wie es scheint, gerade solche Künstler sich ansiedeln, die ihren eigenen, aber auch ihren ganz und gar eigenen Weg gehen wollen und sich infolgedessen den sogenannten Kunststädten und ihrem Dunstkreis so fern als möglich halten. Boehle gehörte zu den eigenwilligsten deutschen Künstlern seiner Zeit. Während sich z. B. ein Mann wie der eben besprochene Graf Kalckreuth willig vom Strom der Zeit treiben läßt und doch sein eigenes Selbst behauptet, während er sich freudig der von der Moderne errungenen Anschauungsmethoden und Ausdrucksformen bedient, um sich auszusprechen, ja ganz natürlich und selbstverständlich in und mit der Moderne lebt und gerade dadurch zu einem Hauptvertreter des Impressionismus in Deutschland geworden ist, stemmte Boehle seiner ganzen Zeit seinen eigenen persön-

lichen Willen entgegen. Er war nichts weniger als ein Impressionist. Für ihn gab es keine zerfließenden Umrisse: im Gegenteil, ihm erschienen die Dinge dieser Welt von scharfen Linien umgrenzt und in klare Formen gegossen. Er verliebte sich geradezu in das wechselvolle Linienspiel aller Einzelheiten, allerdings ohne sich dadurch je den klaren Blick für die Hauptsache trüben zu lassen. Boehle blieb auch im Gemälde im letzten Grunde immer Zeichner, sprach sich daher sehr bedeutsam in der Graphik aus und erreichte sein Höchstes, wenn er in rhythmisch aneinander gereihten Silhouetten komponierte. Er ging von einer höchst persönlichen Naturanschauung aus, knüpfte aber zugleich auch an diejenigen Meister an, die die Natur wie er angesehen haben, also an Dürer und die Altdeutschen auf der einen, auf der anderen Seite an die alten Italiener, gelegentlich klang er in der Stimmung auch an seinen badischen Landsmann, den berühmten „Einsiedler von Frankfurt", Hans Thoma, an, oder er wandelte gar in den Fußstapfen seines Frankfurter Vorgängers Anton Burger und ließ sich schließlich von den Theorien Hans von Marées' beeinflussen. Niemals aber ahmte er etwa rein äußerlich nach, vielmehr ließ er sich nur in seiner Art von den Großen der Kunst bestärken. Eine ganz besondere Anteilnahme brachte er dem Bauern und seinem schweren Bauernroß entgegen, die er auf seine Weise völlig naturalistisch wiedergab oder wenigstens in seine Rhythmen zwang (Abb. 197). Bisweilen aber nahm Boehles Phantasie einen höheren Flug: das Bauernroß verwandelte sich ihm in ein Ritterpferd und der Bauer in einen Ritter oder in den Hauptmann unter dem Kreuz Christi, und so ward Boehle gelegentlich zum Christusmaler, oder er wagte sich auch an die griechische Mythologie heran (Raub der Europa). Immer spielt der dargestellte Gegenstand eine Rolle in seinen Kompositionen. Immer interessiert nicht nur wie, sondern auch was Boehle dargestellt hat. Diese unendliche Lust am Schauen, die den Künstler erfüllte, überträgt sich ohne weiteres durch das Instrument seiner Kunst auch auf den Beschauer. Niemals aber artete sein Hang zum Fabulieren in rohe Bilderbuchmanier aus, vielmehr erscheinen die Dinge dieser Welt oder die Eingebungen seiner Einbildungskraft, an denen er seine Freude hatte und an denen er auch uns seine Freude mitempfinden läßt, durch seine stilbildende Begabung in den Bereich der Kunst emporgehoben [115]).



Abb. 196 Feldarbeiterin — Steindruck von Leopold Graf von Kalckreuth



Abb. 197 Abendandacht von Fritz Boehle
(Mit Genehmigung der Münchener Graphischen Gesellschaft, Pick & Co.)
(Zu Seite 233)

In **Weimar** streute der Landschafter *Theodor Hagen* (geb. in Düsseldorf 1842, gest. in Weimar 1919), ein Schüler O. Achenbachs, ein Landschafter von schlichter Natürlichkeit, nach allen Seiten fruchtbare Anregungen als Lehrer aus und verbreitete in seiner feinen, stillen Weise den Sinn für gute Landschaftsmalerei unter dem jüngeren Künstlergeschlecht [116]. Daselbst erwies sich auch ein Enkel Schillers, der *Freiherr von Gleichen-Rußwurm,* als anspruchsloser moderner Landschafter im besten Sinne. Desgleichen *Karl Buchholz* (1849—89), dessen liebreizendes, innig empfundenes, in grünen, grauen und weißen Tönen mit braunen Begleittönen erstrahlendes Gemälde „Frühling" auf der Berliner Jahrhundertausstellung 1906 allgemein Anklang gefunden und seitdem große Berühmtheit erlangt hat (Abb. 198). — Der Darmstädter *Ludwig von Hofmann* [117] (geb. 1861), ein durchaus selbständiger und origineller, nach neuartigen Zielen ringender Künstler, ist weiter gegangen, insofern als er sich nicht mit dem stimmungsvollen Abbild der wirklichen Natur begnügt, sondern diese — wohl unter dem Einfluß Böcklins — nach Form und Farbe vereinfacht und zugleich steigert. Dabei drückt er, wiederum wie Böcklin, die Stimmungen, welche der Anblick der Natur in ihm auslöst, nicht nur durch ein Abbild der Landschaft, sondern zugleich durch poetisch aufgefaßte menschliche Gestalten in der Landschaft aus. Fest aufgebaut sind seine Landschaften und den Figuren, die sich darin bewegen, ist ein fester Boden unter die Füße gebreitet. Menschen wie Landschaft drängen sich aber niemals stürmisch vor, erheben niemals lauten Anspruch auf unser Mit- und Nachempfinden, ordnen sich vielmehr stets dem allgemeinen dekorativen Eindruck ein und unter, den Hofmann letzten Endes erstrebt, weshalb er sich auch in hervorragendem Maße zum Wandmaler eignet (Wandgemälde in der Universität zu Jena, im neuen Hoftheater in Weimar, im Standesamt an der Fischerbrücke in Berlin). Man hat Hofmann nicht zu Unrecht mit Puvis de Chavannes verglichen. Die Antike und Italien haben sicherlich auch Einfluß auf ihn ausgeübt. Er selbst bekannte dankbar, daß er der Persönlichkeit Hans von Marées' nicht geringe Förderung seiner eigenen Entwicklung verdanke. Darin Böcklin unähnlich, erzählt Hofmann so wenig wie Marées, er stellt keine Handlung dar, sondern gibt lediglich wie dieser das bloße Dasein an sich. Er verkörpert Symbole des Lebensgefühls. Seine Werke atmen Andacht und Weihe. Er nimmt eine ähnliche Stellung zum Leben ein wie Schwind und Mozart. Er symbolisiert nur Jugend und Frühling. An den düsteren Seiten des Daseins ist er in schlafwandlerischer Sicherheit glücklich vorbeigeglitten. Hofmann gehört entschieden zu den deutschen Künstlern der Gegenwart, die über echtes und wahres Stilgefühl verfügen. Dabei sind seine Bilder

immer liebenswürdig, immer eigenartig, immer fein empfunden, nur fehlt ihnen bisweilen die Kraft und die Fähigkeit, den Beschauer unbedingt zu überzeugen. Von Weimar wurde er schließlich nach Dresden berufen.

Nach **Dresden**[118]) wurde ferner der als Lehrer ausgezeichnete Landschafter *Eugen Bracht* (1842—1921) berufen, wo *Hermann Prell* (1854—1922) einen der ersten Plätze innerhalb der Künstlerschaft neben ihm einnahm. Der Dresdener Künstler *Gotthard Kuehl,* ein Sohn der malerischen Stadt Lübeck, hat lange in Paris gelebt und so die wichtige Verbindung zwischen französischer und deutscher Kunst für Dresden hergestellt. In der Technik Pariser Pleinairisten malte er erst Lübecker und dann Dresdener Motive: Ausblicke über Dächer und Kamine, Stimmungen in Schlössern, Rokokokirchen und niederdeutschen Altmännerhäusern, mit besonderer Vorliebe in Symphonien von Gelb und Blau. *Georg Lührig* und *Karl Mediz* (beide 1868 geboren) schließen sich tiefsinnig und herb der Reihe Klinger, Hofmann, Stuck an. Mediz' Gattin, *Emilie Pelikan* (1861—1908), hauchte der stilisierten Ideallandschaft in blütenreichen Gemälden aus dem Süden wie in Radierungen und Steindrucken neues Leben ein. *Paul Schultze-Naumburg* (geb. 1867) sieht die Landschaft mit dem Auge des die großen Massen zusammenhaltenden Dekorationskünstlers an. *Hans Unger* (geb. 1874) schwelgt in satten Formen und Farben. Besonders wurde und wird in Dresden die Linie kultiviert. So von Richard Müller, Zwintscher und Sascha Schneider. *Richard Müllers* (geb. 1871) gediegene und gewissenhafte Kunst schmeckt nach keiner Richtung, sondern ruft lediglich einen wohltuenden Eindruck äußerster Naturwahrheit in uns hervor (Abb. 199).

Oskar Zwintscher[119]) (1870—1916), seit 1903 Akademieprofessor an Stelle seines einstigen Lehrers Leon Pohle, war ein eigenartiger, selbständiger — ein deutscher Künstler, der an die Altdeutschen erinnert, der aber wie von Holbein (Pietà) so offenbar auch von Anselm Feuerbach gewichtige Einflüsse erfahren hat („Melodie", vgl. daraufhin besonders die Schleierfigur im verlorenen Profil). Zwintscher stand in offenkundigem Gegensatz zum französischen Impressionismus: gegenüber der Gesamttonstimmung brachte er die reine, klare, bestimmte Lokalfarbe, gegenüber der Farbe überhaupt — die Zeichnung zur Geltung. Ob er sich in der Landschaft, dem freischöpferisch erfundenen Figurenbild oder im Bildnis aussprach, immer ging er von streng zeichnerischer Grundlage aus. Das Verhältnis der Lotrechten zur Wagrechten bestimmt seine Gemälde wesentlich mit. Seine besondere Eigenart besteht aber darin, die porträtierten Persönlichkeiten mit Blumen, die der Künstler mit kindlicher Innigkeit liebte, sowie mit orna-



Abb. 198 Frühling in Ehringsdorf von Karl Buchholz
Berlin, Nationalgalerie

mental dekorativen Hintergründen, oft von großem Reichtum der Erscheinung, zu harmonischen künstlerischen Einheiten zu binden. Immer aber ist es das menschliche Auge, das den bestimmenden Ausschlag eines Zwintscherporträts bildet (Abb. 200).

Sascha Schneider[120]) (1870 zu Petersburg geboren, in Dresden zum Künstler gebildet, einige Jahre Lehrer an der Kunstakademie in Weimar) wird in mehreren Kunstgeschichten einfach mit Stillschweigen übergangen — sicherlich zu Unrecht! — Er besitzt wohl von allen Malern und Zeichnern der Gegenwart am meisten Geistesverwandtschaft mit den deutschen Gedankenkünstlern der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Es scheint, daß er nicht selten vom Gedanken, von seinem Innenleben, von seinem philosophischen Ringen und Streben ausgeht und dafür nach entsprechendem bildkünstlerischen Ausdruck sucht. Er erzählt Geschichten und verficht Behauptungen. Von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet, hat Sascha Schneider schon manch guten Griff getan, z. B. mit der Komposition Judas' Wiedersehen mit Christus. Vielfach herrscht bei ihm wild erregte Bewegung vor. Die Diagonale spielt daher in seinen Kompositionen eine große Rolle. Andererseits besitzt der Künstler ein gegenwärtig außergewöhnlich starkes Empfinden für schöne gesunde Leiblichkeit und berührt sich so naturgemäß mit der Antike. In diesem Sinne hat Sascha Schneider ruhige Existenzbilder geschaffen, die einen sehr starken Reiz ausüben. So ist er auch zum Bildhauer geworden, und die Bildnerei bildet vielleicht den schönsten Teil seines Gesamtwerkes. Endlich hat Sascha Schneider das Buchgewerbemuseum in Leipzig wie die Jenaer Universität mit Wandgemälden ausgeschmückt. Bei letzterer Arbeit wurde zum erstenmal die von Wilhelm Ostwald erfundene Technik des „Monumentalen und dekorativen Pastells“ ausgeprobt.

Leipzig nannte nur wenige Künstler sein, aber der eine davon war *Max Klinger,* sicherlich einer der größten, neben Thoma vielleicht der größte von allen deutschen Künstlern seiner Zeit. Max Klinger[121]) wurde 1857 zu Leipzig geboren und ist 1920 in Großjena a. d. U. gestorben. Die Jahreszahl 7 spielt eine merkwürdig bedeutungsvolle Rolle in der Geschichte der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts. Im Jahre 1827 wurde Arnold Böcklin, 1837 Hans von Marées, 1847 Max Liebermann und 1857 Max Klinger geboren. Mit der Not des Lebens hatte Klinger niemals zu kämpfen. Kein äußerlicher Umstand hat ihn je daran gehindert, sich nach seinen Wünschen und Gaben auszuleben. Schon im zehnten Lebensjahre begann er zu komponieren. Im Jahre 1873 ging er nach Karlsruhe zu Gussow, von dem er auf treue Wiedergabe der Natur in einem etwas äußerlichen Sinne hingewiesen wurde; 1875 folgte er seinem Lehrer nach Berlin. 1879 ging er nach Brüssel, von wo aus er aber



Abb. 199 Dalmatinerhund von Richard Müller
(Zu Seite 235)



Abb. 200 Damenbildnis von Oskar Zwintscher

bald, infolge von Überarbeitung erkrankt, nach der Heimat geschafft werden mußte. Eine Karlsbader Kur stellte ihn wieder her, so daß er sich nach München begeben konnte. In den Jahren 1883—86 weilte er in Paris, 1886—89 wieder in Berlin, 1889 suchte er Rom auf, und seit 1893 endlich wohnte er in seiner Heimatstadt Leipzig in einem eigens gebauten Atelierhaus, das an der Plagwitzer Villenstraße tief drin im Garten inmitten unberührter Natur liegt und in seiner Ausstattung einfach, aber in Abmessungen und Farben äußerst harmonisch gehalten war.

Nicht der vielgerühmte Liebermann, sondern Max Klinger war es, der neben Hans Thoma, aber wieder in ganz anderer Art als dieser deutsches Wesen auf dem Gebiet der bildenden Kunst in Form und Auffassung der Moderne am reichsten und kraftvollsten offenbart hat. Liebermann ist groß in der Wiedergabe der Natur. Aber sein selbständiges Gefühls- und Phantasieleben ist nicht stark entwickelt. Dagegen, wozu Liebermann imstande ist, das vermochte auch Klinger. Oder vielmehr er hätte es vermocht, wie einzelne seiner Blätter — vorzügliche Naturstudien! — beweisen, wenn er seine ganze Kraft an die malerische Wiedergabe der Welt mittels Stift und Pinsel hätte setzen wollen. Aber das wollte er nicht, dazu hätte er überhaupt nicht die Muße gefunden, weil ihn der Geist auch zu anderem trieb. Klinger brachte die Seele im Kunstwerk wieder zur Geltung. Ja, er ging sogar in diesem Streben über die natürlichen Grenzen der bildenden Kunst oft weit hinaus und verlor sich in Poesie und Philosophie. Es ist dies der angreifbarste Punkt in seinem künstlerischen Schaffen. Und es geht auch wahrhaftig nicht an, die Gedankenkunst der Carstens und Cornelius schlechthin abzulehnen und den seelischen Gehalt der Klingerschen Werke bedingungslos zu preisen. Allerdings trug Klinger im Gegensatz zu jenen Nichts-als-Gedankenkünstlern vom Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts seine poetischen und philosophischen Gedanken in einer künstlerischen Sprache vor, die von lebendiger Naturanschauung gesättigt ist. Sein künstlerisches Wesen zeugt von einem Reichtum, einer Mannigfaltigkeit und Vielseitigkeit, wie das keines zweiten Künstlers seiner Generation.

Klinger war Maler, Radierer, Bildhauer und gelegentlich auch Kunstgewerbler, aber niemals Baumeister. Dies vor allem unterscheidet ihn von dem großen Universalgenie der alten Kunstgeschichte, von Michelangelo. Klinger ist überhaupt kein „baumeisterlicher Mann“ gewesen. Michelangelo dachte auch als Bildhauer immer architektonisch, und als Maler stets in hohem Maße plastisch. Klinger da-

gegen, der gerade im eigentlichen Gemälde nicht immer zu unbedingt zwingenden Wirkungen hindurchzudringen vermochte, offenbarte sich als Radierer wie als Bildhauer stets zugleich als Maler. Die Freude des Malers am farbigen Stein hat wesentlich mitgewirkt, um aus dem Maler, der er ursprünglich war, einen Bildhauer zu machen. Und den Bildhauer Klinger hat ebensosehr wie die naturwahre und ausdrucksvolle Form die Licht- und Schattenverteilung beschäftigt, besonders aber die Leuchtkraft, der Glanz, die Sonderschönheit der einzelnen Farben und ihr harmonisches Zusammenklingen. Klingers Allseitigkeit kam einem tiefen Sehnen seiner Zeit entgegen. Seine annähernd gleich intensive Beschäftigung mit Malerei und Bildnerei entspricht der modernen Grundanschauung, daß der von der Baukunst geschaffene Raum zu einem Gesamtkunstwerk ausgestaltet werden muß. Ferner, Klinger war ebenso sehr ein glänzender Techniker, wie ein tiefschürfender Naturdarsteller und ein nach den höchsten Sternen greifender Gedankenkünstler. In seinem Schaffen fließen die drei Grundströmungen der Moderne zusammen: die symbolistische, die naturalistische und die rein dekorative. Der schöne Stein als solcher vermochte den Bildhauer in ihm zur Arbeit anzuregen. Er besaß einen hochentwickelten Sinn für das Leben, das gleichsam im Marmor und im farbigen Gestein schlummert. Er brauchte nur einen Stein zu erblicken, um sofort die plastischen Möglichkeiten, die in ihm liegen, zu entdecken. Auf einer Spürreise nach Marmor fand er auf der griechischen Insel Syra auf einem schmutzigen Hof in Unrat und Jauche eine alte Marmorstufe. Die Schönheit des Steins entzückte ihn so, daß er daraus die „Amphitrite“ formte. (Eben weil sie aus einer schmalen Treppenstufe gebildet ist, entbehrt diese Amphitrite auch der Arme.) Ebenso hat Klinger das Gewand der „Salome“ aus einem antikrömischen Säulenkapitäl gemeißelt. — Der Naturdarsteller Klinger hat Studien und ausgeführte Blätter gezeichnet von einer Frische, Unmittelbarkeit und Ausdrucksfülle, daß sie sich mit denen Menzels getrost messen können. Die höchste Schönheit der Natur bildete für unseren Künstler der Zusammenklang von Himmel, Erde und Meer. — Der Gedankenkünstler und Seelenkünder endlich erzeugte in sich eine ganze Welt von Gefühlen und Gedanken, in denen er sich durchaus als ein Sohn seiner Zeit erwies. Ein tiefes soziales Mitleid blickt aus seinem Gesamtwerk ernst hervor. Das große soziale Elend schreit uns daraus herzerschütternd entgegen. Klinger, darin den Fußstapfen Zolas und Flauberts folgend, schrak vor keiner noch so grausigen Wahrheit zurück. Und derselbe Mann, der so mit beiden Füßen fest und sicher auf dem Boden der Gegenwart stand, versenkte sich liebevoll und tief eindringend in die großen geistigen Mächte der Vergangenheit — in die großen geistigen Mächte der Unvergänglichkeit: in das Christentum und in die Antike. Diese wie jenes suchte er zu neuem und durchaus eigenartigem Leben zu erwecken. Seine Auffassung von der christlichen Mythologie und von der fortwirkenden Macht des christlichen Glaubens ist ebenso selbständig und originell wie die von der klassischen Welt der Griechen und Römer. Wie unendlich verschieden ist seine antikisierende Kunst von derjenigen der Klassizisten! — Um wieviel freier steht er der Quelle der Anregung gegenüber! Seine Darstellungen aus der antiken Mythologie sind ebenso heiter geistreich, wie seine „Kreuzigung“ und „Pietà“ wahr empfunden und tief ergreifend. Von einer großen Auffassung getragen, hat Klinger auch (wie vor ihm auf baukünstlerischem Gebiete und in bescheidenerem Maße Schinkel) mehrfach den Versuch unternommen, Christentum und Antike zu einer höheren Einheit zu verschmelzen. Doch wird niemand behaupten wollen, daß ihm gerade dieser Versuch wahrhaft gelungen sei.

Es ist wahr, Klinger hat Einflüsse erfahren. Wer erfährt sie nicht?! — Einflüsse verschiedener Art, von verschiedenen Seiten her und aus verschiedenen

Zeiten. Wie in früheren Jahren von Menzels Wirklichkeitssinn, so wurde Klinger später — wie kaum ein anderer! — von Böcklins Phantasiekunst tief ergriffen[122]. Er versuchte sich in Nachdichtungen gemalter Böcklinscher Farbenwunder mittels unsagbar feiner Abtönungen auf der radierten Platte vom hellsten Licht zum tiefsten Schatten. Klinger hat Böcklins Sommertag und die eine Toteninsel radiert, sowie die Flora variiert. Außerdem wurde er von Dürer, Rethel und Goya, von den Japanern und von den modernen Franzosen beeinflußt. Klinger hat lange im Ausland gelebt — in Paris wie in Rom —, und auch dieser Umstand ist nicht ohne Einfluß auf sein Schaffen geblieben. Aber Klinger ließ niemals irgend jemanden oder irgend etwas Herr über sich werden. Er hat niemals seine Persönlichkeit geopfert. Trotz aller fremden und trotz aller ausländischen Einflüsse blieb er stets kerndeutsch und immer durchaus selbständig. Er versuchte niemals eine ferne oder vergangene Schönheitswelt sklavisch zu reproduzieren, vielmehr wußte er alle Eindrücke zu seinen höheren oder wenigstens zu anderen Zwecken zu verwerten.

Klinger hat, wie jeder empfängliche Geist, Wandlungen erlebt. Wie in seiner Technik, so auch in seiner Weltanschauung. Zuerst erging er sich in harmlos luftigen Phantastereien. Dann ging's ihm wie den meisten, die sich nach dem Zerstieben und Verfliegen der ersten jugendlichen Traumbilder vor der „Furchtbarkeit des Daseins" entsetzen. Eine große pessimistische Epoche brach über ihn herein. Er sah die „Furchtbarkeit des Daseins" hauptsächlich in der sozialen Not, im Schicksal des Weibes und in dem Ruin des Mannes durch das Weib. Endlich fand er Beruhigung in seiner Kunst und in der Musik. Wenn Wilhelm Heinrich Riehl einst über Moritz von Schwind geurteilt hat, daß man ihn als Künstler nur verstünde, wenn man zugleich den Musiker hinzunähme, so ließe sich etwas Ähnliches auch von Klinger behaupten. In seinen schlichten Arbeitsräumen befand sich außer seinem Künstlerwerkzeug nichts als ein prachtvoller Flügel. Klinger sprach seine Gedanken über die ihm geistig nahestehenden musikalischen Genies sowohl in Bildnissen und Denkmalen als auch in Nachdichtungen ihrer Schöpfungen mit den Mitteln seiner Kunst aus. Über seinen großen Landsmann und unmittelbaren Vorgänger Richard Wagner, über Liszt, über Brahms und namentlich über Beethoven hat er sich so geäußert. Brahms bekannte selbst freudigen Herzens, daß er von niemandem so tief verstanden worden wie gerade von Max Klinger.

Bei aller erhabenen Größe dieses Künstlers, unseres Zeitgenossen, vor der wir uns bescheiden ehrfürchtig beugen, dürfen wir doch die Grenzen und Schwächen seiner Begabung, die wir zu erkennen glauben, nicht verschweigen. Es fehlte Klinger an Ausgeglichenheit, es fehlt seinen Schöpfungen an Einheitlichkeit. Es wogt in seinem Werk von Gestalten, Gedanken und Empfindungen, von Linien, Lichtwerten und Farbentönen, aber man kann weder seine Skulpturen noch auch seine Radierungen mit einem Blicke zusammen schauen. Es gebrach Klinger vielleicht an Gesundheit oder wenigstens an Schlichtheit der geistigen Auffassung. Sicherlich stand der grübelnde Verstand seiner unmittelbaren Schöpfungskraft hemmend im Wege. Die Tat und der Held der Tat, im abschließenden Sinne des Goetheschen Faustgedichtes, fehlen seinem Werke fast ganz. Der Mann, in dessen Kindesträume ferner Kanonendonner ertönte, der als Knabe die frohe Botschaft von einem unerhörten Kriegssiege und von der jahrhundertelang ersehnten, endlich erreichten Einigung seines Volkes vernahm, ist davon in seinem gesamten Schaffen überhaupt nicht berührt worden! — Nur dem furchtbaren Ringen der Märztage verlieh er Gestalt in seinen Radierungen. Im allgemeinen regten ihn die Ereignisse und die Helden der Geschichte nicht zum Schaffen an, wohl aber die Geisteshelden: die Nietzsche, Brahms, Beethoven. Christus tritt als Sieger in den Olymp ein.

Ein gewisser dekadenter Grundzug machte sich bei Klinger in der Auffassung von der Frau bemerkbar. Gewiß hielt sich der grunddeutsch Empfindende von aller welschen Lüsternheit in der Art des Rops fern, aber er faßte doch das Weib, vorausgesetzt daß er sich nicht mit dem Frauenkörper lediglich vom rein formalen Standpunkt aus beschäftigte, zumeist als eine Venus deletrix oder als ein vom Manne in den Staub getretenes erbarmenswertes Geschöpf auf. Von den hohen und edlen Eigenschaften der Frau: von ihrer Milde, Güte und Barmherzigkeit wußte er uns nichts zu sagen. Selten nur feierte er sie als die Göttin, die den Mann begeistert. Das Weib als glückselige Mutter kennt er nicht. Wohl aber vermag er in der Pietà von tiefem Mutterschmerz in ergreifenden Tönen zu künden. Wohl hat er in seiner Kassandra einer großartig pathetischen Auffassung Ausdruck verliehen. Stets und in allem aber, in seinen Tugenden wie in seinen Schwächen offenbart sich uns Klinger als ein echter Sohn seiner nervös erregten, leidenschaftlich ringenden, nach den höchsten Zielen strebenden Zeit.

Der erzählende Grundzug, welcher dem Gedankenkünstler Klinger mit den Cornelianern gemein ist, führte ihn häufig dazu, sich wie diese in „Folgen" von Radierungen auszusprechen[123]). Der Zyklus ermöglicht unendliches Variieren eines und desselben Gedankens. Während nun Cornelius seine Bilderfolgen unter die Herrschaft eines Hauptgedankens stellte, den er teilte und wieder teilte, während Rethel allmählich zu einem Höhepunkt aufwärts schritt, Schwind seine Märchen in dramatischer Form von einer Exposition über eine Katastrophe zu einem — zumeist glücklichen — Abschluß führte, ging Klinger wie ein Musiker vor. Er schickt ein Vorspiel voraus, variiert bald ernst, bald heiter, bald neckend oder kosend, bald zürnend oder höhnend, er unterbricht sich, schweift ab und führt schließlich sein Thema dramatisch oder leise verklingend zu Ende. Im Gegensatz zu den Romantikern, bei denen der einzelne Teil des organisch geschlossenen Zyklus nur im Zusammenhang mit dem Ganzen verständlich zu sein pflegt, stellt bei Klinger jedes einzelne Blatt jeglicher Folge zugleich ein selbständiges, in sich abgerundetes Kunstwerk vor.

Klinger begann seine Tätigkeit als Zyklen schaffender Radierer mit einer reizenden Phantasterei, die sich artig genug ansieht und dennoch bereits die an innerer Qual reiche Künstlerseele verrät: „Phantasien über den Fund eines Handschuhs". Eine junge Dame hat auf der Berliner Rollschuhbahn einen Handschuh verloren. Ein Jüngling — niemand anders als Klinger selbst — bückt sich danach, raubt den Handschuh und legt ihn abends, ehe er sich zur Ruhe begibt, neben seinem Bett aufs Nachtkästlein nieder. Weil ihn die Angebetete an der Hand getragen, ist er dem Jüngling das teuerste Kleinod in seiner Kammer. Der Handschuh gibt nun Veranlassung zu dem wunderlichsten Traumleben. Bald beseligt er den Jüngling, bald wird er ihm zur bittersten Pein. Bald führt er ihn in ferne, schöne Lande, bald wird er ihm von feindlichen Gewalten entrissen. Klinger hat dabei das Wesen des Traumlebens: den schnellen Szenenwechsel, das unvermittelte Hereinragen des grotesk Phantastischen in die nackte Wirklichkeit mit einer in den bildenden Künsten wohl niemals dagewesenen Intensität erfaßt und dabei eine überquellende Einbildungskraft an den Tag gelegt. In den „Rettungen Ovidischer Opfer" schildert er, wie sich die Persönlichkeiten der Metamorphosen, statt verwandelt zu werden, geschickt aus der Affäre hätten ziehen können. Er hegt also eine ungleich freiere und selbständigere Auffassung von der Antike als einstmals die Klassizisten, ja er treibt sein loses, lustiges Spiel, um nicht zu sagen: seinen Spott mit Persönlichkeiten und Vorstellungen der alten klassischen Welt der Griechen und Römer und erweist sich trotzdem oder vielmehr gerade dadurch antiken Geistes und attischer Anmut voll. Wunderbar sind die Landschaften in dieser Blätterfolge: man schaut in weite, duftige

Gründe hinein und erinnert sich dabei unwillkürlich der dichterischen Vorstellung vom goldenen Zeitalter. Derselbe Humor, dieselbe echt hellenische Lebens- und Formenfreude, von einem Hauch feinster Sinnlichkeit umweht, lacht dem Beschauer aus der nächsten, im Stile der Buchillustration gehaltenen Folge entgegen: „Amor und Psyche, ein Märchen des Apulejus. Übersetzt von R. Jachmann. Illustriert in 46 Originalradierungen und ornamentiert von Max Klinger (Nürnberg, Ströfer, 1880)." Mit diesem Werk erreicht seine rein antikisierende Auffassung den Gipfel der Vollkommenheit (vgl. Abb. 201). Nun aber tritt der Umschwung ein. Den Künstler befriedigt das heitere Spiel mit edlen Formen und parodierten antiken Vorstellungen nicht mehr. Er wird ernst, bitter ernst. Eva und die Zukunft (1880) ist ein Capriccio, frei nach Goya. Diese Folge von Radierungen besteht aus Thesen und Antithesen. Auf jedes biblische Bild folgt ein ergänzendes Gegenbild als Zukunft. In den Intermezzi vom folgenden Jahre 1881 gibt sich Klinger gelegentlich nochmals heiter, unbefangen und rein als bildender Künstler. Entzückend ist das Blatt „Bär und Elfe". Diese, ein schönes, volles, nacktes Weib ist auf einen hohen Zweig hinaufgestiegen und kitzelt von dort aus den schwerfälligen Bären, der ihr vergeblich nachzuklettern sucht, mit einem langen Blumenstengel an der Nase: die Phantasie, welche den Philister verspottet. In den Kentaurenblättern dienen die Roßmenschen zur symbolischen Belebung der Hochgebirgslandschaft. Der Maler Böcklin verwendet die Kentauren als Farbenflecke, der Radierer Klinger als Tonwerte, jener legt den Hauptwert auf die Ungeheuer selbst, dieser auf die Landschaft, in der sie



Abb. 201 Jupiter und Amor von Max Klinger
(Aus der Folge von Radierungen: Amor und Psyche)

umhertollen. In den Simpliciusblättern derselben Folge schlägt Klinger zum ersten und einzigen Male altdeutsche Töne an (vgl. Abb. 202). Auf den Spuren Dürers und Schwinds führt er uns in die Waldeinsamkeit, die sich aber bei ihm nicht wie bei Schwind aus hohen Felsen, dichtem Eichen- und Buchengezweig, Farnkräutern und einem lauschigen Quell zusammensetzt, sondern aus vereinzelten Eichen, einem Kiefernwäldchen, Felsgestein und üppigem Schlinggewächs am Ufer eines kleinen, tiefschwarzen Sees. Auf unserem Blatt, dem heitersten der ganzen Folge, lehrt der alte Einsiedler an roh gezimmertem Tisch den jungen Simplicius die ersten Anfänge der schwierigen Kunst des Schreibens. Man beachte, was in diesem Blatt alles enthalten ist: der ernst gesammelte Ausdruck in dem gerunzelten Antlitz des Alten, die rührend gläubige Ehrfurcht in den Gesichtszügen des Jungen. Dann die vortreffliche stoffliche Charakteristik am Jungen und Alten, am Haupt- und Barthaar, an Eichen und Kiefern. Endlich der Reichtum und die Mannigfaltigkeit der Lichtwerte vom hellsten Licht, z. B. an den von der Sonne beschienenen Baumstämmen, bis zur tiefsten Dunkelheit in dem schwarzen See. Allein nicht lange vermochte Klinger bei so heiteren Vorstellungen zu verweilen. Schon das nächste Blatt zeigt uns Simplicius neben dem toten Alten kniend. Bedeutungsvoll hat sich die landschaftliche Staffage verschoben: der freundliche Wald ist zurückgetreten und der schwarze See unendlich gewachsen. — Ein Leben (1881—84) ist das Leben eines sinnlich schwachen Weibes, das zur Sünde verlockt und dann verachtet und mißhandelt wird. Die Dramen (1883) heißen: „In Flagranti — Ein Schritt — Ein Drama im Hinterhause — Märztage." Das Milieu zu den meisten dieser Blätter ist Berlin entnommen. Sofern man bei Klingerschen Werken überhaupt von Lokalkolorit sprechen kann, spiegelt es stets die deutsche Weltstadt, niemals das kleinere Leipzig, die Heimatstadt Klingers, wider. Eine Liebe, nach fast zehnjähriger Arbeit 1887 veröffentlicht und, wie aus dem Titelblatt hervorgeht, Böcklin gewidmet, erzählt die Geschichte einer sündigen Liebe, die mit dem Untergang der Liebenden endet. Alle diese düsteren Vorstellungsreihen klingen in den Folgen Vom Tode I und Vom Tode II[124]) aus, an denen Klinger Jahrzehnte hindurch tätig war und in denen er den Höhepunkt als Griffelkünstler erreichte. Seine gequälte Seele aber fand Ruhe, Frieden und Trost in der Musik. In der Brahmsphantasie (1893 vollendet)[125]) gab er mit den Mitteln seiner Kunst die Empfindungen wieder, welche die Musik in ihm wachgerufen.

So tief, reich, groß und eigenartig die geistige Auffassung von Klingers Radierungen, ebenso eigenartig, reich, mannigfaltig und glänzend ist die Technik, in der sie ausgeführt sind. Um zu seinen Wirkungen zu gelangen, vereinigte der Künstler beliebig die verschiedenen Techniken der Griffelkunst, welche er alle gleich sicher beherrschte: die Grabsticheltechnik, die eigentliche Radierung oder Ätzung und die Aquatintamanier[126]). Klinger hat sich seine Technik wie jeder bedeutende Künstler im wesentlichen selbst erarbeitet, indessen verdankt er doch wichtige Anregungen dem großen spanischen Künstler Francesco Goya (vgl. Teil I, S. 15).

Klingers radierte Folgen haben ihrer Zeit ungeheures Aufsehen erregt und sicherlich unermeßlichen Einfluß ausgeübt. Sie bieten jedem etwas: dem Laien, der stets nach geistigem Inhalt des Kunstwerks verlangt, wie dem Künstler, der sich durch Betrachtung vollendeter Vorlagen zu bilden sucht. Es dürfte wohl kaum einen deutschen Dichter, Schriftsteller, Musiker, Künstler, überhaupt irgendwie künstlerisch oder literarisch interessierten Menschen geben, dessen Entwicklungszeit in die 1890er Jahre fiel, der nicht von Klinger tiefgehende Anregungen erfahren hätte!

Weniger allgemein bekannt und berühmt als der Radierer Klinger ist der Maler Klinger. In drei umfangreichen Gemälden, dem Parisurteil (1885—87), der

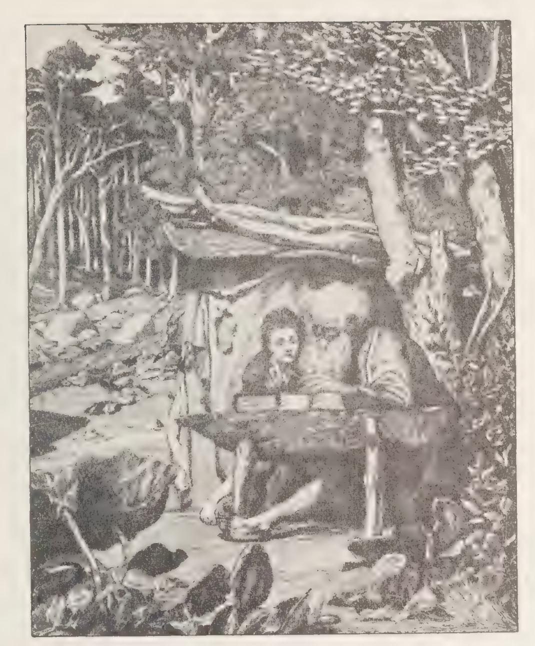


Abb. 202 Simplicius und der Einsiedel von Max Klinger
(Nach der Radierung im Verlag von Franz Hanfstaengl)

Kreuzigung (1888 bis 1891) und dem Christus im Olymp (vollendet 1897)[127], hat er nacheinander ein mythologisches, ein christliches und ein zugleich mythologisches und christliches Thema behandelt. Von antiker Statuenschönheit, von der volltönenden Farbenpracht der Renaissancegemälde ist in dieses Parisurteil allerdings nichts übergeflossen. Vielmehr hat Klinger seine Modelle mit größter Naturtreue wiedergegeben und sie nach Bewegung, Haltung und Stellung, nach Linie und Farbenton zusammen mit dem Fußboden und dem landschaftlichen Hintergrund in ein wohlabgewogenes Kompositionsgefüge eingegliedert. Vor der Entstehung der Leipziger Universitätsbilder galt das Parisurteil koloristisch als das schönste Werk des Meisters. In einer Mischung von Öl- und Temperatechnik ausgeführt, ist es von kräftigem Freilicht und hoher Farbigkeit erfüllt. Ein vom Künstler erdachter, reich mit Bildnerei verzierter breiter Rahmen zieht sich herum. Die Sockelreliefs sollen den Übergang von der Malerei zur Architektur bilden. Sie springen so weit vor, daß das Bild wie zurückliegend wirkt und sich wie ein Durchblick durch eine geöffnete Wand in ferne mythologische Zeiten darstellt. Das plastisch-malerische Gesamtkunstwerk aber hat man als eine ideale Phantasieschöpfung auf der Grundlage des gewissenhaftesten Naturstudiums gepriesen. Es wird uns nun gemeinhin schwer, die von Klinger angestrebte neue Schönheit zu erkennen. Je mehr wir uns aber redlich und ohne Voreingenommenheit darum bemühen, um so klarer und empfänglicher dürften unsere Augen dafür werden. Jedenfalls war der Künstler von den höchsten Absichten geleitet.

Bei der Kreuzigung (Abb. 203) liegen verwandte Grundabsichten vor. Auch hier kam es Klinger auf vollendete Naturwahrheit, auf eine monumentale Überschneidung des weiten landschaftlichen Hintergrundes durch die Gestalten des Vordergrundes und auf eine in seinem Sinne wohlabgewogene Komposition an. Zugleich aber hat er in diesem Bilde offenbar auf einen starken seelischen Eindruck hingearbeitet. Christus ist nicht als ein von Leiden Überwältigter und Sterbender, sondern als ein Lebender und verklärt Leidender aufgefaßt. Christi Kreuz steht nicht wie üblich in der Mitte, sondern es ist ganz auf die rechte Seite des Breitbildes geschoben; Christus selbst ist dementsprechend im Profil gesehen. Die Kreuze der Schächer sind im rechten Winkel zu dem seinigen an-

geordnet, so daß der eine Schächer in Vorder-, der andere in Rückenansicht erscheint. Die Kreuze sind nicht, wie man es von alten Bildern her gewöhnt ist, sehr hoch, sondern im Gegenteil ganz niedrig. Die Querbalken, auf denen die Füße der Gekreuzigten stehen, befinden sich nur um ein weniges über dem Fußboden. Christus wie auch die Schächer sitzen rittlings je auf einem Querpflock. Gerade dieser Umstand wirkt auf dem in mancherlei Betracht seltsam neuartigen Gemälde vielleicht am allerbefremdlichsten, aber Klinger kann sich darauf berufen, daß eine solche Kreuzigungsart geschichtlich bezeugt ist. Ein Lendentuch ist kaum vorhanden. Offenbar brachte es der Künstler nicht übers Herz, die für den organischen Aufbau des menschlichen Körpers als Bewegungsapparat wichtige Verbindung zwischen Ober- und Unterkörper zu überschneiden[128]). Wunderbar spricht sich nun der seelische Gehalt des Bildes in der Komposition aus. Juden und Römer sind auf die linke Seite geschoben. Die sehr schöne Gewandfigur einer Römerin bildet den linken Eckpfosten der Komposition. Besonders die Armlinie dieser Römerin zeugt von äußerster Anmut. Unmittelbar vor dem rechten Schächer, also im Angesicht Christi, und die Arme mit den zusammengekrampften Händen gegen ihn ausstreckend, bricht Magdalena zusammen, Johannes fängt sie in seinen Armen auf. Magdalena ist im Profil, Johannes in voller Vorderansicht gegeben. Wirksam kontrastieren die weich geschwungenen Linien ihres jugendlich vollen und schönen Frauenkörpers mit der starr geraden Haltung des Lieblingsjüngers Jesu. Für das Haupt des Johannes hat Klinger die Totenmaske Beethovens verwertet. In dem weiten leeren Raum zwischen dieser Gruppe und den gleichgültig zuschauenden Juden und Römern steht Maria, Christus gerade gegenüber. Sie ist wie dieser kompositionell dadurch hervorgehoben, daß sie keine Überschneidung erleidet, keine Überschneidung ausübt. Sie steht ganz ruhig da, von den sinnlich üppigen Frauengestalten der Magdalena und der schönen Römerin durch abgehärmte Züge wie abgezehrten Körper scharf unterschieden. Ihre mumienhaft eingetrocknete Gestalt hebt sich in scharfem Profil vom landschaftlichen Hintergrunde ab. Sie schaut ihrem Sohne, der Sohn der Mutter voll ins Auge. Und dieses Hin und Her der Blicke, die seelische Gemeinschaft, der gemeinsame Schmerz ist wahrhaft ergreifend. Klinger scheint bei der Erfindung und Ausführung dieses Gemäldes ungleich mehr von quattrocentistischen, besonders italienischen Kunstwerken und Künstlern beeinflußt worden zu sein, als bei dem Parisurteil von antiken. Das Parisurteil wie die Kreuzigung hat er, wenn auch in stark subjektiv gefärbter, so doch in einer dem Gegenstand jeweils entsprechenden Auffassung dargestellt, so daß beide Werke einen gleich harmonischen Eindruck ausüben.

Wie steht es aber nun mit dem Christus im Olymp (Abb. 204)?[129]) — Um dieses Werk hat Klinger unten und an den Seiten einen Rahmen der Art herumgeführt, daß das Ganze von fern an einen mittelalterlichen Flügelaltar mit Predella erinnert, nur daß die Flügel sehr schmal gehalten sind. Die Predella ist plastisch verziert, die anderen Teile sind gemalt. Der Vordergrund des Mittelbildes ist als eine große blumige Wiese gedacht. Rechts erhebt sich der Steinsitz, auf dem Zeus thront. Es ist ein greisenhafter Zeus, mit langem, weißem Bart, ausgemergelt. Zwischen den Knien des völlig unbekleideten Alten, sich an ihn schmiegend, sein Mundschenk, der Knabe Ganymed. Rings um den Steinthron die Götter Griechenlands. Und nun schreitet von links Christus heran, eine gleichfalls schlanke, fast hagere, aber jugendfrische und elastische Erscheinung in langem, schleppendem gelbem Gewande. Veilchen sprießen empor, wo sein Fuß den Boden berührt. Hinter ihm die christlichen Kardinaltugenden mit dem Kreuz. Die scharfe Durchschneidung eines großen Teiles der linken Hälfte des Gemäldes durch das Kreuz übt eine ganz eigenartige Wirkung aus. Dem Längsbalken des Kreuzes muß auf der anderen Bildseite ein langer Stab in der Hand des Hermes



Abb. 203 Die Kreuzigung von Max Klinger
(Zu Seite 243)

das Gleichgewicht halten. Außerdem wird noch ein Motiv auf der Predella zu Hilfe genommen. Hart an der Mittelachse des Bildes treffen sie zusammen — die neue christliche und die alte heidnische Welt. Nur die kräftig bewegten Aktfiguren (Vorderakt, Rückenakt, Seitenakt) der Hera, Aphrodite und Athene befinden sich sozusagen auf christlichem Gebiet. Christus wird nun teils mit dumpfem Erstaunen, teils mit offener Feindschaft von den alten Göttern empfangen. Nur Psyche wirft sich ihm zu Füßen. Dionysos will ihm die Schale kredenzen, Christus lehnt gelassen ab. Zeus, auf den hin Christi Bewegung und Blick gerichtet sind, schauert auf seinem Thron in sich zusammen. Das Gefühl des Grauens, das ihn beschleicht, wird von den meisten Göttern geteilt; andere tollen unbekümmert weiter. Hinter dem Göttergewimmel blinken durch Pinienhaine die Säulen klassischer Tempel hindurch, während im Rücken der christlichen Gruppe — ein altdeutsch herzliches Motiv — kleine Englein Zweige von den Palmen brechen. Die Gegenüberstellung der beiden Kulturwelten ist zum mindesten ebenso interessant wie kühn. Nur ein wahrhaft bedeutender Geist kann sich überhaupt an eine solche Aufgabe heranwagen, wenn auch ein wirklich befriedigender, befreiender — großer, überzeugender Eindruck nicht zustande gekommen ist. Die Götter Griechenlands werden unverkennbar als ein überlebtes Geschlecht aufgefaßt; um ihre Überwinder zu kennzeichnen, blieb dem Künstler nichts anderes übrig, als ihre seelische Harmonie in einer eigenartigen Gelassenheit von Haltung, Bewegung und Gebärdensprache zum Ausdruck zu bringen. Ist es nun schon schwer, zu einer einheitlichen Vorstellung vom Gedankengehalt dieses merkwürdigen Gemäldes durchzudringen, so steht es um die geschlossene Bildwirkung noch übler. Die reiche Fülle von Gestalten ist nicht einheitlich gegliedert und gruppiert, vielmehr zerfällt sie in lauter Gruppen, aneinandergereihte Lotrechte und einzelne Bewegungsmotive. Das Motiv des Kreuzes ließ sich vollends nicht bewältigen! — Die Unruhe und Zerrissenheit wächst durch den Gestaltenreichtum auf den Flügeln und auf der Predella. Rechts setzt sich der Olymp unmittelbar fort. Links tänzeln zwei fleischige Nixlein frohgemut davon, nicht ohne sich nach Weiberart noch einmal neugierig umzuschauen, während sorgengequälte Menschenangesichter sich aus der Tiefe sehnsüchtig nach Christus hinwenden. Auf der Staffel, in der Unter-

welt regt sich ein eigenartiges Leben. Da arbeiten sich Menschen aus Gräbern hervor und untergraben das Fundament, auf dem Zeus' Thron steht. In den Ecken der Predella zwei besonders markante Frauengestalten, die eine in ganzer Gestalt, die andere nur als Torso. Diese mit gerungenen Händen nach oben verlangend; jene in kräftigem Kontrapost in sich zusammengesunken, mit verdecktem Angesicht auf den Boden schauend. Beides sind wunderbare, formenreiche Skulpturen, in rein künstlerischer Hinsicht wohl das Beste am ganzen Werke. In ihnen ist je der Kummer über den Untergang der herrlichen alten Götterwelt und die Erlösungsbedürftigkeit der bedrängten Menschheit verkörpert.

Wenn Klinger schon bei großen Malwerken das Bedürfnis empfand, sich zugleich — wenigstens nebenbei am Rahmen — bildnerisch zu betätigen, so kann es uns nicht wundernehmen, wenn es ihn daneben auch selbständige Bildwerke zu schaffen drängte[130]). Man darf sich indes das Verhältnis nicht so vorstellen, wie wenn bei ihm eine plastische Periode die malerische abgelöst hätte, nachdem eine solche der Radierung vorausgegangen wäre. Vielmehr war der Künstler mehrfach zu gleicher Zeit auf verschiedenen Gebieten tätig und griff auch immer wieder auf zeitweilig nicht kultivierte Techniken zurück. Allein eine gewisse Entwicklung läßt sich wenigstens für das Neuhinzutreten der einzelnen Techniken dennoch beobachten, wofür Meier-Graefe[131]) eine geistreiche Begründung ausfindig gemacht hat: „Als er (Klinger) anfing, strömten die Gedanken so zahlreich, daß nur die Zeichnung vermochte, sie zu binden. Sie war ihm ein Ersatzmittel für die Schrift, und wollte man lösen, was er damit band, so könnte man Bände füllen. Seine Radierungen sind eine Art Reinschrift der Zeichnungen. Als dann aus den einzelnen Erfahrungen größere Komplexe entstanden, Symbole, die ihm der Mitteilung würdig schienen, malte er seine Bilder. Die Reduktion dieses Symbolischen auf figürliche Einheiten hat ihn zur Skulptur geführt.“ Eine gewisse Einwirkung darf man aber auch wohl dem Genius loci zuschreiben: Auf deutschem Boden hatte der deutsche Grübler seinen Grübeleien am besten mit der Radiernadel zu genügen vermocht. Die Malerstadt Paris, wohin er 1883 zog, regte ihn kräftig zum Malen an. Dort entstand sein erstes Hauptgemälde: Das Urteil des Paris. Die klare römische Luft ließ ihn zwar auf die Pariser Freilichtstudien zurückkommen, so daß in Rom, wohin er 1889 gegangen war, das berühmte Gemälde L'heure bleue entstand, zugleich aber ward der Künstler unter dem wesentlich mitbestimmenden Einfluß Roms von nun an vorwiegend zum Bildhauer. Als solcher hat er sich zumeist je mit einer Figur begnügt, im „Drama“ aber wie im Brahmsdenkmal mehrere und im Beethoven gar eine Fülle von einzelnen Gestalten zu einer Einheit zusammenzufassen versucht, und man muß leider hinzufügen: vergeblich versucht. Seine hauptsächlichsten bildnerischen Werke sind die Salome, die Kassandra, das badende Mädchen, die Amphitrite, die Schlafende (Abb. 205), Liszt, der „eherne Porträtkopf“ Nietzsches, Lamprecht, das Brahmsdenkmal, das „Drama“ und das Richard Wagner-Denkmal für Leipzig. Klingers Bildhauerarbeiten zeichnen sich häufig schon gegenständlich, stets in bezug auf Auffassung und Ausführung durch hohe Eigenart aus. Es sind durchaus neue, noch nicht gesehene Haltungs- und Bewegungsmotive, die er der Natur abgelauscht hat. In der stofflichen Charakteristik und Belebung der Oberfläche leistet er schlechthin Vollendetes. Das Gewand der Amphitrite mag es bezeugen! — Ganz wunderbar gelangt auch das animalische Leben in der Schlafenden zum Ausdruck, was um so kräftiger durch den interessanten Gegensatz des lebendigen weichen weiblichen Körpers zu dem toten Stein zutage tritt, in dem der Körper zur Hälfte noch verborgen ist (Abb. 205). Auch die Art, wie der Künstler den Sockel der Grundrißform der Figur anzupassen und ihr zuliebe auf alle herkömmliche Symmetrie zu verzichten pflegte, zeugt von der Ursprünglich-



Abb. 204 Christus im Olymp von Max Klinger Im Besitz des Museums für neuere Kunst in Wien
(Nach Photographie Hanfstaengl)
(Zu Seite 244)

keit seines hohen künstlerischen Empfindens. Tritt dies schon bei der Kassandra überraschend zutage, so erreicht es den höchsten Grad von Vollkommenheit in dem Tempelchen, dem Gehäuse und Sockel zugleich, des sitzend dargestellten Brahms. — Farbigkeit ist nicht allen plastischen Werken Klingers eigen. Ist sie vorhanden, so besteht sie sowohl um ihrer eigenen Schönheit willen, wie um die Form und — vorausgesetzt, daß auf einen solchen hingearbeitet ist — den seelischen Ausdruck zu steigern.

In rein künstlerisch-technischer Beziehung mag Klinger — z. B. mit der Schlafenden oder mit dem Drama — noch über den Beethoven hinausgewachsen sein, immerhin bleibt dieser dasjenige plastische Werk, in dem sich der Künstler nach den verschiedenen Seiten seines Wesens am erschöpfendsten, reichsten und bedeutendsten auszusprechen versucht hat[132]). Betrat man je den mäßig großen Raum des Leipziger Museums, in dem Klingers Beethoven (Abb. 206) Aufstellung gefunden, fühlte man sich sofort in eine weihevolle Stimmung versetzt. Es war dieselbe Empfindung, wie wenn man in ein feierliches Kircheninneres hineinschreitet. Und diese weihevolle Stimmung verließ uns angesichts jenes Kunstwerkes nicht mehr, sie erwies sich auch bei andauernder Betrachtung als echt und wahr. Was immer man an dem Beethoven aussetzen möge, der in unserem Innern einmal angeschlagene Grundton feierlicher Stimmung klingt unausgesetzt fort. Fürwahr, es ist ein gewaltiges Werk! — Ein halbes Menschenalter, volle 16 Jahre hat Klinger daran gearbeitet. Die erste Skizze entwarf er 1886 in Paris; Ende März 1902 stand das Werk fertig zusammengesetzt in seiner Werkstatt. Es sollte dann eine Wanderung durch Städte und Länder antreten. In Wien und in Leipzig hat man die Erwerbung des Kunstwerks lange erwogen. Endlich ist es der Vaterstadt des Künstlers verblieben. Bei der Ausstellung in den verschiedenen Städten war auch die äußere Aufmachung eine verschiedene, bald schlicht, bald reich. Die Wiener Sezession hatte den Beethoven mitten in die größte architektonisch-kunstgewerbliche Üppigkeit hineingestellt. In Leipzig steht er in einem ganz schlichten, vielleicht gar zu schlichten Gemach in Form eines länglichen Rechtecks[133]). Auch die Höhen- und Breitenausdehnung dieses Raumes ist knapp bemessen. Wohlweislich aber wurde dafür gesorgt, daß man die Vorderseite aus einiger Entfernung sehen kann, dagegen die Rückseite und die Seitenansichten aus nächster Nähe betrachten muß. So stimmungsvoll der Gesamteindruck dieses Denkmals auch immer ist, es gibt keine Ansicht, bei der man es ganz überschauen, ja auch nur seine Hauptmassen geschlossen als einheitliche Gesichtsvorstellung wahrnehmen könnte. Der Beethoven verlangt, daß man bald näher hin, bald weiter weg trete, daß man ihn mit den Augen abtaste wie einen gotischen Dom.

Unsere Aufnahme gibt das Monument von der denkbar günstigsten Seite. Wir sehen den Tondichter gerade vor uns sitzen. Sein Oberkörper ist unbekleidet. An der Nacktheit hat man Anstoß genommen: Wie kann man den Körper eines Beethoven unbekleidet darstellen, der doch kein Athlet, sondern ein Geistesheld gewesen?! — Darauf ist zu erwidern, daß Klinger in dieser Hinsicht nicht allein steht. Die modernen Franzosen, Rodin voran, taten desgleichen. Und nicht nur diese, sondern auch der gute alte Friedrich Tieck hat Iffland mit nackter Brust, nackter Schulter und nacktem Arm in idealem Gewand dargestellt[134]). Wichtiger ist, daß Klinger offenbar die Zeittracht, also etwa das Biedermeierkostüm, vermeiden wollte, welches der Gestalt unfehlbar einen gewissen genrehaften Beigeschmack gegeben hätte, der gerade bei einer Beethovenstatue am wenigsten am Platze wäre. Die Nacktheit verleiht dagegen dem Helden etwas Zeitloses, Ewiges, Göttliches. Vor allem aber brauchte Klinger den nackten Oberkörper aus rein künstlerisch-bildnerischen Gründen, um den tektonischen Aufbau des

Wandgemälde in der Aula de

(Mit Genehmigung des V

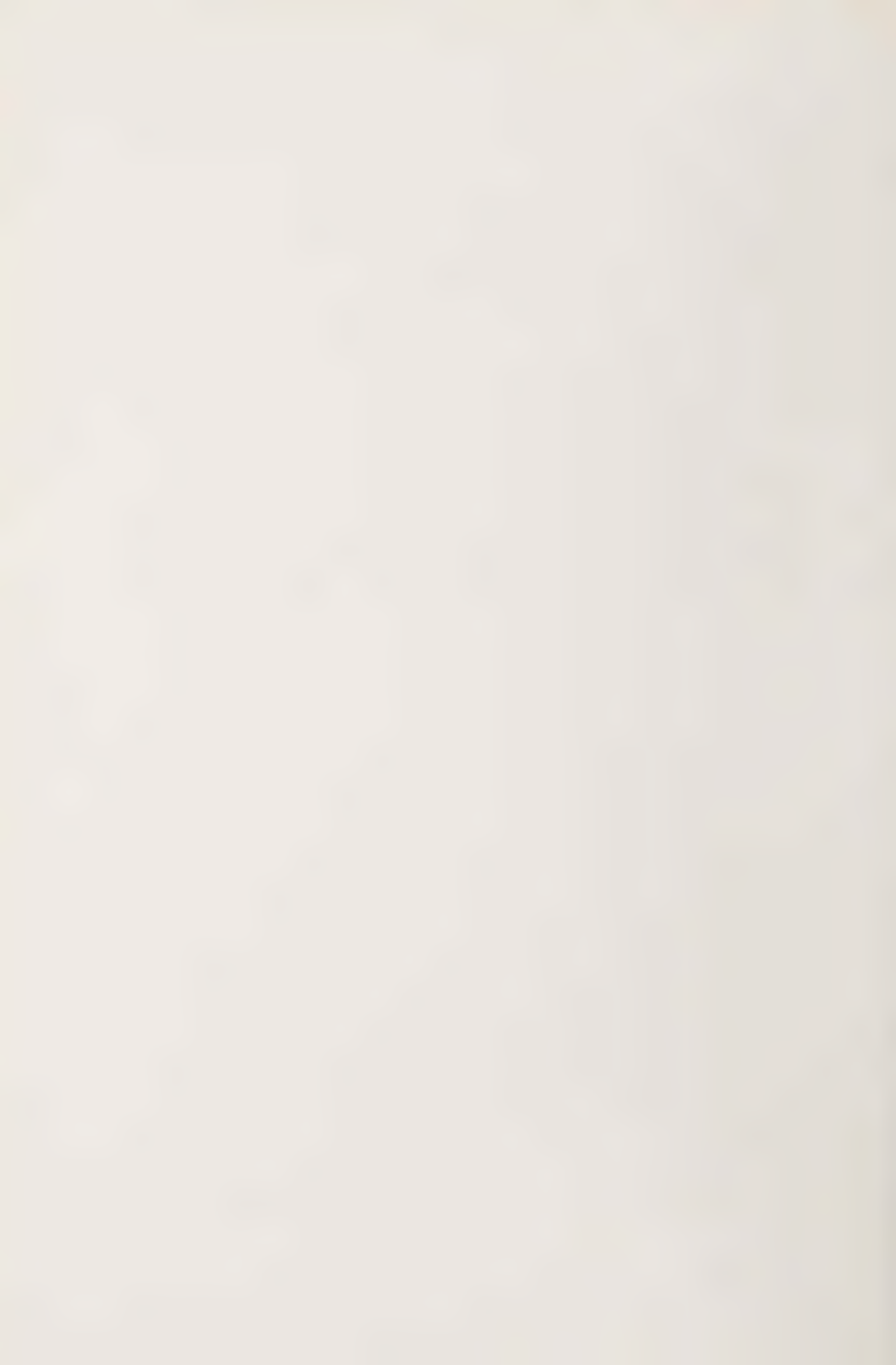
Arbeit - Wohlstand - Schönheit Wandge

(Mit Genehmigung des V

tät Leipzig von Max Klinger
E. A. Seemann, Leipzig)

Rathaus zu Chemnitz von Max Klinger
E. A. Seemann, Leipzig)

Paul Neff Verlag (Max Schreiber) Eßlingen a. N.



Kopfes auf dem Körper klar herauszuarbeiten. Aus demselben Grunde ließ er auch wieder die Füße nackt unter dem Mantel hervorschauen. Sich — wie es tatsächlich geschehen ist — darüber aufzuhalten, daß die Sandalen der zusammenhaltenden Riemen entbehren, ist ein kleinlicher Einwand gegenüber einem solchen Werke! — In den physischen Momenten sind nun die psychischen klar erkennbar: Es ist weder der Leib eines Schwächlings noch der Muskelleib eines Athleten, sondern der gesunde, widerstandsfähige Körper eines geistig Schaffenden gegeben. Jeder Knöchel der Faust drückt Willenskraft aus. Und sogar in der Bildung des Rückens macht sich Energie geltend. Beethoven sitzt auf einem weit ausladenden Throne, an dessen Lehne Engelsköpfe den Hauptschmuck bilden. Das Englein ganz rechts (vom Beschauer aus) deutet schüchtern mit seinem Händchen auf den Tonkünstler hin. Dieser hat die Beine übereinandergeschlagen, über seinen Unterkörper ist ein prachtvolles Gewand gebreitet, er hält sich leicht vornüber gebeugt, hat die Rechte zur Faust geballt und auf das Knie gestützt. Zu seinen Füßen auf dem Felsen, sich an diesem festkrallend, der Adler, der zu dem Gewaltigen emporschaut.

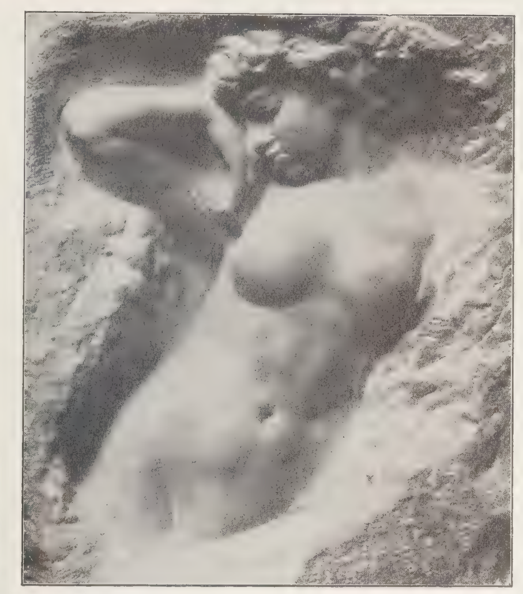


Abb. 205 Schlafende — Marmor von Max Klinger
(Nach Photographie Hanfstaengl, München)
(Zu Seite 246)

Die farblose Abbildung vermag nun auch nicht die geringste Vorstellung von der Pracht der Gesamterscheinung zu geben. Das Licht- und Schattenspiel der Reproduktion erweist sich dem farbigen Originalmaterial gegenüber ohnmächtig[135]). Der Thronsessel ist aus Bronze gegossen, dieser Guß ein Meisterstück der Technik. Über die vor ihm ersonnenen Gußarten ging Klinger weit hinaus und erfand neue Methoden, die der Bronze besser gerecht werden[136]). Die Armlehnen des Throns sind vergoldet. Die Engelsköpfchen bestehen aus vollem, ungestücktem Elfenbein, wozu echte Opale den Hintergrund bilden; die Schwingen der Flügel sind aus Achat, Jaspis und geschliffenen antikischen Glasflüssen zusammengesetzt. Der „gewitterwolkenfarbige“ Fels ist aus tief fliederviolettem, der Adler aus schwarzem, weißgeädertem Pyrenäenmarmor gehauen. Die Krallen des Adlers sind von Erz, seine Augen von Bernstein. Das Gewand besteht aus gelbbraun gebändertem, mannigfaltig nuanciertem Tiroler Onyx aus Laas. Der gelblich schimmernde weiße Marmor endlich, aus dem der Körper gemeißelt wurde, stammt von der griechischen Insel Syra her. Für die Augen des Helden war ursprünglich, wie für die des Adlers, Bernstein, später waren dafür Opale in Aussicht ge-

nommen. Doch wäre daraus eine zu sinnliche, eine zu wenig geistige Wirkung entstanden, die dabei dennoch der Wirkung des Hintergrundes gegenüber machtlos geblieben wäre. So wurde denn das Auge ganz allgemein gegeben und blieb sogar ohne Pupillenangabe.

Alle diese kostbaren Rohstoffe sind nun mit großer künstlerischer Weisheit, ihren Eigenschaften und besonderen Vorzügen entsprechend, glänzend behandelt und bewirken, ein jegliches für sich, eine vortreffliche stoffliche Charakteristik, dagegen fügen sie sich nicht zu einer geschlossenen Gesamtwirkung zusammen! — Unter dem linken Ellbogen klafft z. B. eine bedenkliche Lücke zwischen Gewand und Thronsessel. Und auch die Füße *sind* nicht nur an die Gewandpartie angestückt, sondern sie *wirken* auch so. Der Goldglanz der Armlehnen tut dem Auge wehe. Vor allem aber vermag sich der Beethoven selber gegen die ihn rings umgebende Pracht nicht siegreich zu behaupten.

Doch nun zur Deutung des Ganzen! — „Tausend Deutungen der dargestellten, z. T. rein bildnerischen Motive zeigen, wie das Werk die Phantasie des Beschauers so mächtig zu erregen weiß, daß er vor ihm selbst zum Dichter und Denker wird.

„Und dies ist vielleicht jene rätselhafte, höchstmögliche Wirkung großer Kunst, das Inkommensurable unserer Gefühls- und Gedankeninhalte, sowie den Erfahrungsgehalt bestehender Kultur in das Einfache von Formen einzupressen, die in den Sinnen des Beschauenden wieder sich in jenes All-Weite, Unfaßbar-Große auflösen, welches allein Weihe in uns erzeugt."

In diesen begeisterten Worten pries Elsa Asenijeff das Werk ihres großen Freundes. — Auf dem oberen Rande des Thronsessels, auch an dem Original nur mit Mühe wahrnehmbar, strecken und dehnen sich allerlei Gestalten, männliche und weibliche. Das sind die Gestalten und die Gedanken, welche den Künstler heimsuchen. „Muntere und sinnende, erst wachsende und gewordene, genießende und verlangende wechseln miteinander ab." Eine ähnliche Rolle in dem Gedankeninhalt des Werkes spielen auch die Engelsköpfchen an dem Thronsessel. An seinen drei Außenseiten ist dieser Thron mit Reliefs geschmückt. Auf der Mittelfläche der Rückseite ist der Widerstreit der beiden Weltanschauungen, unter deren Einfluß Beethoven stand, der antiken und der christlichen, zum Ausdruck gebracht. Klinger kehrte damit noch einmal zu dem Problem zurück, das er schon mit dem Christus im Olymp behandelt hatte, das er aber jetzt anders anpackte, sich auf keine der beiden Seiten schlug, vielmehr jeder Weltanschauung ihr Recht ließ und beide in ihrem ewigen Kampfe miteinander darstellte. An den Seitenwangen des Thronsessels ist alles Sehnen und Verlangen des Menschengeschlechtes gleichsam in den drei sinnlichen Grundtrieben verkörpert: Hunger, Durst und Liebe. Jeder Trieb wird durch eine alte Fabel symbolisiert: der Hunger durch den Tantalus-, der Durst durch den Danaïdenmythus, die Liebe durch die Erzählung vom Sündenfall[137]). Adler und Fels sollen die stolze Höhe andeuten, auf welcher der Held weilt. (Der Adler erfüllt hier also eine ähnliche Aufgabe wie auf dem Schwindschen Bilde der „Jungfrau" in der Schackgalerie.) Beethoven selbst ist offenbar in die angespannteste Gedankenarbeit versunken. Man hat es getadelt, daß Klinger sich so weit von der Beethovenschen Totenmaske entfernt habe und daß er so weit hinter ihrem Ausdrucksreichtum zurückgeblieben sei. Andererseits ist die geistige Anstrengung in Kopf, Haltung und Händen vorzüglich zum Ausdruck gebracht. Von künstlerischer Schöpfungsfreude sieht man dagegen diesem Beethoven schlechterdings nichts an. Eitel Qual des Gebärens und keine Spur von der Wonne des Zeugens! — Für den Gedankenreichtum aber, der in das Beethovendenkmal hineingeheimnist ist, gilt dasselbe wie für die Materialpracht, die darauf verwandt wurde. Bei aller Feinheit der Einzel-



Abb. 206 Beethoven von Max Klinger im Museum zu Leipzig
(Nach Photographie E. A. Seemann, Leipzig)
(Zu Seite 248)

züge fehlt ihnen das geistige Band, das sie zu einer geschlossenen Einheit mit zwingender Notwendigkeit zusammenhielte. Mit all seinen großen Vorzügen und erheblichen Schwächen erweist sich das Beethovendenkmal nicht nur für Max Klinger, nicht nur für die deutsche Moderne, sondern für die gesamte Kunst des 19. Jahrhunderts im höchsten Sinne bezeichnend: es ist erfüllt von bedeutenden Einzelvorzügen, aber es fehlt ihm als sichere Grundlage die einheit-

liche, fest geschlossene künstlerische Kultur einer ganzen Zeitspanne und eines ganzen Volkes.

Klingers großes Wandgemälde für die Aula der Universität Leipzig ist ein Jubiläumsgeschenk der sächsischen Regierung zur Fünfhundertjahrfeier der sächsischen Hochschule[138]) (Kunstbeilage). Es wurde im Jahre 1909 vollendet. Über zwanzig Meter lang und über sechs Meter hoch, nimmt es die gesamte Längswand der Aula oberhalb der Türen ein und reicht beinahe bis zur Decke empor. Und wie Klinger mit diesen Ausmessungen in Wettstreit mit Puvis de Chavannes' Wandbild der Pariser Sorbonne trat, so auch inhaltlich und künstlerisch. Er führt uns nach Griechenland, in ein idealisiertes Griechenland, nicht im Sinne der Klassizisten, sondern wie es ihm aus eigener Anschauung des Landes, aus seinen Studien und Empfindungen, aus seiner Phantasie heraus aufgestiegen war. Zur Linken erblicken wir das Meer in festlich heiterem Glanz mit Inseln und Halbinseln, mit seinen schimmernden Hafenbuchten und spitzen, rotglühenden Landzungen, das Meer mit seinen blauen Fluten und den weit ausgedehnten vielfarbigen Wolken am Himmel: ein unbeschreiblich schöner Anblick! — Und rechts sehen wir das feste Land: eine Wiese, mit einzelnen Bäumen bestanden und von einem schmalen blauen Flußband durchzogen, dahinter einen heiligen Hain, von glühenden Felsen überragt, die sich scharf gegen den strahlend blauen Himmel absetzen. In der Mitte einen Baum, der das Bild in zwei Hälften scheidet. Wie wir zur Linken das Meer und zur Rechten das feste Land schauen, so gewahren wir in prägnanten Gestalten verkörpert zur Linken die Poesie, zur Rechten die Philosophie. Am Meere thront auf einem Felsen der blinde Sänger Homer, und vor ihm haben sich die Männer und die Jünglinge gelagert und lauschen andächtig den Worten, in denen er ihnen sein inneres Schauen offenbart. Und siehe da, hinter ihnen steigt, dem blinden Sänger allein sichtbar, der Inbegriff aller Poesie — in strahlender Nacktheit, nur von einem bläulichen Schleier umwallt, von Tauben umflattert, die schaumgeborene Aphrodite aus dem Meer hervor. Aphrodite bildet den linken Eckpfosten der Gesamtkomposition, während Homer unweit von dem mittleren Baume sitzt, diesem mit dem Rücken zugewendet. Unmittelbar hinter ihm stehen zwei Jungfrauen, die zu seinem Liede Leier und Triangel erklingen lassen, in idealen Gewändern, während Homer wie die Männer und Jünglinge vollkommen unbekleidet dargestellt sind. Am Baum selbst, der Gruppe des Homer abgewandt, kniet ein nackter Jüngling vor seiner jenseits neben dem Baum stehenden Muse, ein sprechendes Sinnbild dichterischer Begeisterung. Die rechte Gruppe wird durch Plato und Aristoteles bestimmt, die hochaufgerichtet in ernsten Gesprächen langsam einherwandeln. Und so sehr Klinger bemüht war, sich von Raffael fern und frei zu halten und nur Eigenes zu geben: wider seinen eigenen Willen klingt das Philosophen-Herrscherpaar dennoch im letzten Grunde an die Schule von Athen an. Plato, der Langbärtige, mit dem dichten Silberhaar, in dunkelm Gewande, mit einem roten Buch in der herabhängenden Linken, im scharfen Profil gegeben, schaut still gemessen gerade aus. Aristoteles, im Dreiviertelprofil, halb von Plato verdeckt, mit gelichtetem grauem Haar und kurzem grauem Vollbart, in hellem Gewande, macht — wie Raffaels Aristoteles mit der Hand die Erde zu umfassen scheint — eine Klinger äußerst geläufige Gebärde mit Daumen und Zeigefinger zur Erde hin, eine Gebärde, die den Mann charakterisiert, der sich auf feste Tatsachen stützt. Weiter nach rechts, jenseits des Baches, einige Jungfrauen, denen ein Jüngling vorliest, während die eine von ihnen einem anderen Jüngling, der sie zeichnet, mit bewußter Anmut ihre Reize zur Schau stellt. Und endlich, wieder diesseits des Baches, Alexander der Große. Von drei hochgewachsenen Jungfrauen umgeben, selber niedrig von Wuchs, aber von Luft und Sonne gebräunt, das Bild tat-

kräftiger Entschlossenheit. Im Schmuck der Waffen, stürzt er flammenden Auges Aristoteles nach, dem sein Kommen von einer dianaartigen Jungfrau angesagt wird. So beschließt Alexander das Bild, das Aphrodite begonnen, und reiht an Schönheit, Sang und Wort die Tat.

Man behaupte nicht, daß die von Klinger vertretene Auffassung eine ganz selbstverständliche sei und sich auf seinem Bilde alles unseren Blicken so darbiete, wie wir es gar nicht anders hätten erwarten können. Im Gegenteil, es ist eine durch und durch eigene und eigenartige, ganz und gar Klingersche Schöpfung. Das Werk hat einen geistigen Inhalt, und dieser darf daher auch als solcher beurteilt werden. Zweifellos hat sich Klinger bemüht, die Summe des geistigen Lebens im alten Griechenland auf die einfachste Formel zu bringen. Nun muß es auffallen, daß der Künstler die bildende Kunst so gut wie ganz weggelassen hat, was sich wohl aus der Stätte erklärt, für die das Bild bestimmt ist. Auch läßt sich gewiß darüber streiten, ob Klinger überhaupt recht daran tat, uns in dem für eine deutsche Hochschule unserer Zeit bestimmten Wandgemälde gerade in das alte Griechenland zu führen. Indessen war er vielleicht durch seinen Auftrag gebunden. Und wenn auch nicht, was in aller Welt hätte er wählen sollen? — Vielleicht Allegorien, Symbole für die einzelnen Wissenszweige? — Da ergeben doch die lebensvollen Gestalten der alten Griechen ungleich bessere Bildmotive, und der fröhlich fabulierende (statt allegorisierende) Grundzug hält sie wie das beste geistige Band zusammen. Übrigens hat sich Klinger gar nicht bemüht, „alte Griechen“ zu malen, vielmehr sind seine Griechen in Wirklichkeit Menschen unserer Zeit und unseres Landes, die Männer von so ausgeprägt porträthaften Zügen, daß man darauf schwören möchte, sie müßten alle so, wie sie da gemalt sind, auf Leipzigs Straßen einhergegangen sein. Es wird aber glaubhaft versichert, Klinger habe mit diesen Figuren keine Bildnisse gemalt.

Und wie von den Bildnissen, so k a n n man auch von dem geistigen Inhalt, überhaupt von dem Gegenstand ganz absehen und das Klingersche Bild lediglich als Bild, als Wandschmuck, als Linien- und Farbenharmonie auffassen. Sieht man sich in das Bild hinein, so reiht sich klar und wahr, wie Gedanke an Gedanke, so Gestalt an Gestalt, Form an Form, Farbe an Farbe. Wohlverstanden, die einzelnen Glieder der Komposition reihen sich aneinander, dagegen ist es nicht möglich, das Bild von einem Standpunkt aus zu übersehen, zu verstehen, zu genießen. Es will, wie die Klingerschen Werke so häufig, mit den Augen abgetastet werden. Aber ist das ein Fehler? — Ergibt sich das in unserem Falle nicht ganz einfach aus den Verhältnissen der Wandfläche, die es nun einmal zu schmücken galt? — Hat es nicht Puvis de Chavannes im gleichen Fall ebenso gehalten? — Klinger hat die Wand gegliedert. Nicht streng symmetrisch. Er hat die Mitte nicht aufdringlich herausgehoben, sondern nur zart angedeutet, in jener allerschönsten Gruppe, die aus dem knienden Jüngling und der bekleideten Jungfrau besteht. Ebenso sind die Figuren rechts und links nicht streng symmetrisch verteilt, vielmehr mit höherer Kunst die großen Massen in freien Rhythmen gegeneinander abgewogen. Die Linienwirkungen sind wahrhaft bedeutend. Klinger hat die natürliche Feierlichkeit der Vertikale weise verwertet, die menschlichen Gestalten weniger in scheinbar vertieftem Raum hintereinander, als der Bestimmung des schmückenden Wandbildes entsprechend, wie Botticelli und die übrigen italienischen Quattrocentisten, friesartig aufeinander folgen lassen. Diesem streng festgehaltenen Grundcharakter der Linienführung und Komposition entsprechen auch die Farben. Sie sind hell, licht, harmonisch, freudig, festlich und so erfüllt alles in allem genommen das Bild in jeder Hinsicht seinen Zweck, einen Wandschmuck zu bilden und zugleich, der ernsten Stätte entsprechend, des ernsten Gehaltes nicht zu entbehren. Wenn es erlaubt ist, aus dem Ganzen ein Stück herauszu-

greifen, so fühlen wir uns im besonderen von der heiter festlichen Schilderung des südlichen Meeres im Innersten getroffen. Die uralte deutsche Freude an der Schönheit des Südens jubelt uns daraus entgegen. Fast scheint es, als habe Klinger seinen jüngeren Landsmann Greiner und dessen berühmte Schilderung südlicher Meeresherrlichkeit damit noch übertreffen wollen.

Am Ende seines Lebens hat Klinger noch eine gewaltige Monumentalschöpfung vollbracht, ein Wandgemälde von fast vier Metern Höhe und über dreizehn Metern Länge für das Rathaus der sächsischen Industriestadt Chemnitz: „Arbeit — Wohlstand — Schönheit“ [139]) (Kunstbeilage). Es genügt nicht, daß man ein derartiges Werk in der Schwarzweiß-Nachbildung betrachtet, man muß es offenbar im farbigen Original sehen, um seiner eigenartigen Schönheit voll bewußt zu werden, denn die Farben werden als licht, heiter, beglückend, als kraftvoll, glühend und wunderbar harmonisch gerühmt. Aber auch die farblose Abbildung läßt in etwas erkennen, worauf der Künstler hinaus gewollt hat: auf eine freie, unendlich abwechslungsreiche Gliederung der Wand durch Lotrechte und Wagrechte, durch eng zusammengeschlossene und dann wieder locker aufgelöste Massen, durch ausdrucksvolle Gebärden und sprechende Körperbewegungen, durch einen einzigen, gleichsam gesetzmäßig geregelten Fluß eines unendlich mannigfaltigen Linienspiels. Dargestellt ist im fernen Hintergrunde die glückliche Stadt mit einem vielfach gegliederten Holzturm aus Zimmermanns Arbeit, wie er am Baltischen Meer in die Lüfte zu ragen pflegt. Im Mittelgrund ist in pinturicchiohaft klein und zierlich gegebenen Figuren, wie durch Masten, Schiffe, Eisenbahn und Eisenbahnbrücke die Arbeit versinnbildlicht. Den Vordergrund aber nimmt die Schönheit ein. Sie ist es, die in dem Bilde triumphiert. Wie in Botticellis ewig jungem Frühlingsbilde, so sind auch hier die Figuren in Silhouetten aneinander gereiht. Die Schönheit aber ist nicht in statuarischer Ruhe, sondern in der Bewegung des Tanzes verkörpert. Von beiden Seiten schwillt die Tanzbewegung an, um sich inmitten in der rasenden Mänade auszutoben. In das rechte Viertel der Fläche, in die Komposition wohlweise eingegliedert, neben den Schönheit in Bewegung gestaltenden Figuren die Schönheit in Ruhe Bewundernden, Genießenden und gleichsam Ermöglichenden. In ihrer Mitte eine jungfrauenhafte Verkörperung der glückseligen Stadt selber mit einem Ährenkranz im blonden Haar. Die Linke dankbar zu dem neben ihr sitzenden Merkur zurückgereicht, der ihr dies alles verschafft nicht ohne Hilfe starker Arbeitsmenschen, deren ihrer drei hinter der Gruppe stehen und die Muskelkraft ihrer starken nackten Leiber spielen lassen. Das Bild wurde im vierten Kriegsjahr vollendet. Neben der Stadt auf der anderen Seite als ebenbürtiger Gegenspieler Merkurs eine dunkelgewandete Mannesgestalt mit dem Degen in der Hand, der natürliche Beschützer von „Arbeit — Wohlstand — Schönheit“. Möge das gegenwärtige, nur mehr von wirtschaftlichem Denken beherrschte Deutschland den natürlichen Beschützer der Wirtschaft, seines großen Künstlers Max Klinger dunkel gewandete Mannesgestalt mit dem Degen in der Hand nicht ganz vergessen! —

Mochte Klinger gelegentlich einmal an Greiner gedacht haben, so verhält es sich im allgemeinen natürlich umgekehrt. *Otto Greiner* (geb. zu Leipzig 1869, gest. in München 1916) [140]) gehört zu denjenigen jüngeren deutschen Künstlern, auf die Klinger gewichtigen Einfluß ausgeübt hat. Während Klinger in Bildung und Reichtum hineingeboren war, bildet sein jüngerer Leipziger Landsmann Greiner das Bild eines Mannes, der sich aus Armut und Niedrigkeit dank seiner starken Begabung, dank aber auch einem eisernen Willen auf die Höhen dieses Daseins emporgearbeitet hat. Er war einer der großen und gewissenhaften Arbeiter der deutschen Kunstgeschichte wie Dürer, wie Klinger, wie Menzel. Die glückliche Ursprünglichkeit seines Wesens, die Greiner seiner Herkunft verdankte, hat



Abb. 207 Odysseus und die Sirenen von Otto Greiner im Museum zu Leipzig
(Nach Photographie im Verlage von E. A. Seemann in Leipzig)
(Zu Seite 256)

er sich sein Leben hindurch treu bewahrt. Auf sein Talent aufmerksam gemacht, ermöglichte ihm Geheimrat Kröner von der „Gartenlaube“ das Studium an der Akademie in München, wo insbesondere Liezen-Mayer sein Lehrer wurde. Von dem jungen Münchener Akademiker besitzen wir eine lebensvolle Schilderung aus der Feder von Frau R. Braun-Artaria.[140]) Er war ein untersetzter Mann von festem klugem Ausdruck in dem von blondem Haar umrahmten Antlitz, aus dem die blauen Augen unter einer massigen Stirn hervorleuchteten, eine echt deutsche Erscheinung. Und deutsch war und blieb er auch trotz seines späteren Aufenthaltes in der Fremde sein Leben lang. Von aller Konvention und Tradition hielt er sich stets frei und unabhängig, ganz auf sich selbst gestellt. Damals gab er sich, dem Geist der Zeit entsprechend, als überzeugten Sozialdemokraten, schon aus Mitleid mit den Genossen seiner Kindheit. „Süßes Zeug“ darzustellen, war ihm im Grund seiner ehrlichen Seele zuwider. Und wenn er in Kröners Auftrag für die Gartenlaube „Touristen im Nürnberger Bratwurstglöcklein“ malen sollte, so wurden Packträger und Putzweiber daraus. Als er sich dann in seiner inneren Bedrängnis brieflich um Rat — bezeichnenderweise! — gerade an Menzel gewandt hatte, erhielt er von diesem überlegenen Geiste die treffende Antwort, daß „auch süßes Zeug interessant, lehrreich, sogar schwer“ sein könnte. „Unverdrossene Leistung vor allem! —“, so schloß Menzel sein Schreiben. Nun, daran hat es unserem Greiner nie gefehlt. Von dem sympathischen Maler, feinen Kunstkenner und seinen Kollegen gegenüber in seltenem Maße vornehm wohlwollenden Toni Stadler (vgl. S. 127) wurde ihm der Weg nach dem Süden, nach Italien erschlossen. Später, in den Jahren 1898—1914 hat Greiner fast dauernd in Rom geschaffen. Es war die große Architektur, mehr noch die linienreine, formenstarke Natur, es waren vor allem die ausgezeichneten Modelle und sein Freilicht-Atelier, was ihn an Rom fesselte. Der klassischen italienischen Renaissance-Malerei und -Bildnerei stand er im letzten Grunde fremd und fern gegenüber, und wie einst Schwind selbst in Rom den deutschen Meister Cornelius bewundert hatte, so jetzt Greiner Max Klinger, mit dem er abends zusammen zechte und von dem er sich den Goethe entlieh. „Ich bin nun schon einen Monat hier (in Rom)“, schrieb er 1891, „und fühle mich sehr zufrieden. So schön wie Florenz als Stadt ist Rom ja nicht, aber die Landschaft hat mehr Reiz und Ab-



Abb. 208 Bildnis der Eltern des Künstlers Radierung von Peter Halm

wechslung als irgendwo. Die alten verfallenen und verlassenen Häuschen, die auf jedem Hügel zu sehen sind, zeigen Linien, wie niemals in Deutschland, und der Tiber schlängelt sich so malerisch, so riesig organisch und einfach durch alle diese Reize in Farbe und Form . . . Einmal bin ich auch mit ein paar Bildhauern hinausgefahren zum Nemi-See. Dort war es wunderbar, ein kleiner See wie ein Auge, und ganz hinten am Horizont das Meer — drüber Wolken, noch nie hab ich solche gesehen — es war wundervoll! . . .“ Dem italienischen Menschentum stand Greiner durchaus kühl gegenüber, und dennoch hat er eine schöne Römerin zur Frau genommen. — Radierer, Steindruckkünstler und Maler, war Greiner ein fest und scharf zupackendes Talent, ein geradezu hervorragender Zeichner. Mit einer gewissen Vorliebe sprach sich der in strengster Selbstzucht Gereifte in der Rötelzeichnung aus, an der kein Künstler ungestraft bessern darf. Vor seinen Akten wird man von dem Gefühl bezwungen, daß da Verzeichnungen einfach ausgeschlossen sind, daß die Natur bis in ihre intimsten Einzelheiten hinein richtig wiedergegeben wurde. Diese Akte sehen geradezu nach naturwissenschaftlichen Abbildungswerken aus. Wenn Greiner daher z. B. als „Einjähriger“ in München ein Schützendiplom anfertigte, so erzielte er eine vollendete Leistung. Sobald er sich aber mit seinen Radierungen und Steindrucken kühn auf das mythologische Gebiet wagte, hatte man ihm anfangs nur zögernd und halb unwillig zu folgen vermocht. Da erschien sein bedeutendstes gemaltes Werk: Odysseus und die Sirenen (Abb. 207) wie eine Überraschung. Mit diesem Bild blieb der Künstler wahrhaftig nicht im bloßen Aktstudium stecken. Von der herkömmlichen Homer-Illustration, die sich auf Friedrich Preller stützt, himmelweit entfernt, hat er es vielmehr vermocht, aus seiner eigenen, an Klinger geschulten Anschauung heraus eine neue Poesie aus dem alten Stoff herauszuschöpfen. Den edlen Dulder Odysseus, dem das glühendste Liebesverlangen beim Anblick der Sirenen und bei den Tönen ihres Gesanges die Brust zu sprengen droht, schnüren seine Begleiter nur um so fester an den Mast des Schiffes. An-

dere rudern aus Leibeskräften, um vorüberzukommen. Der Steuermann meistert sein Steuer. Ihnen allen vermag der Sirenengesang nichts anzuhaben, denn ihre Ohren sind mit Wachs verklebt. Aber auch von ihnen kann sich kein einziger enthalten, gespannten Blickes auf die Gruppe der drei Sirenen zu schauen, die, auf dem Kalkfelsen in den gewaltsamsten Stellungen kauernd, alle Reize ihrer völlig nackten Körper zur Schau stellen und spielen lassen. Es sind keine herkömmlich anmutigen Gestalten im Sinne der Renaissance oder der Antike, vielmehr echt Greinersche, echt moderne, sehnige Modellfiguren von eigentümlich eckiger Anmut, von schier mantegnesker Herbheit und Festigkeit der Zeichnung, aber doch urgesunde, volle, reife und begehrenswerte Frauengestalten, deren dunkles Haar ein reiches Gerank rot leuchtender Mohnblüten schmückt. Dieses Rot ergibt mit dem Blau des Wassers und der Fleischfarbe zusammen einen mächtigen Dreiklang. Das Bild ist in den hellsten Tönen gemalt und verletzt dennoch nicht im geringsten durch Härte oder Kühle. Die Vorzüge der Farbe vermag die Abbildung zwar nicht wiederzugeben, wohl aber läßt auch sie den Beschauer die Frische des Wassers ahnen, die Gesundheit der Leiber erkennen und die Ursprünglichkeit der Gesamtempfindung mitfühlen. Ein Abglanz von der ungebrochenen Weltfreudigkeit Homers, von seiner Morgentau-Frische ist über das Bild gebreitet, an dem Greiner in Rom unter der Einwirkung aller günstigen Einflüsse des Südens mit zähem deutschem Fleiß volle fünf Jahre gemalt hat. — Mit diesem Bilde, das der sächsische Staat erworben, hatte sich Greiner auch als Maler durchgesetzt. Nun sollte er im Auftrag des Börsenvereins deutscher Buchhändler zwei große Wandbilder für den Lesesaal der Neuen Deutschen Bücherei in Leipzig schaffen. Nach dem Ausbruch des Weltkrieges durch welsche Treulosigkeit aus Rom vertrieben, gab er sich der Arbeit mit voller Kraft in München hin und malte trotz des kalten nordischen Herbstes, wie er es in Rom gewöhnt war, rücksichtslos im Freien. So zog er sich eine Lungen-Entzündung zu, der sein bisher so widerstandsfähiger Körper bereits im 47. Jahre seines Lebens erlegen ist. Dieser echt deutsche Arbeiter ist so gleichsam über der Arbeit und an der Arbeit gestorben. — In Greiner vereinigte sich in merkwürdiger und durchaus persönlich eigenartiger Weise Naturalismus und Klassizismus. Mit unerbittlicher, echt nordischer Genauigkeit für alle Einzelheiten verband er einen aus-



Abb. 209 Weiblicher Akt. Radierung von Karl Stauffer-Bern
(Zu Seite 259)

geprägten Stilwillen und angeborene Begabung für große Form. „Der Sinn und Kern einer Sache liegt ganz wo anders, als in der sogenannten Gesichterschönheit. Der Zug des Ganzen, der verteilte Raum, eine gewaltige Körperbewegung, und die Sache ist eigentlich gemacht für jeden, der zu sehen versteht."

Eine mit Klinger in gewissem Sinne verwandte Natur war der Schweizer *Karl Stauffer*-Bern (geb. 1857, gest. 1891)[141], der mit jenem lange Jahre in Berlin zusammen lebte, lernte und schaffte. Bald darauf trieb ihn seine Liebe zu einer verheirateten Frau in den Tod durch eigene Hand. Karl Stauffer-Bern war wie Klinger Maler, Bildhauer und Radierer in einer Person. Gerade auf technischem Gebiete, durch Verbindung von Radierung und Kupferstich hat sich Stauffer-Bern ausgezeichnet und dem heranwachsenden Geschlecht neue Wege gewiesen. In die Kunst der Radierung war er durch den Münchener Kupferstecher *Peter Halm* (geb. in Bamberg 1854, gest. 1923) eingeführt worden, dessen gewissenhafte,

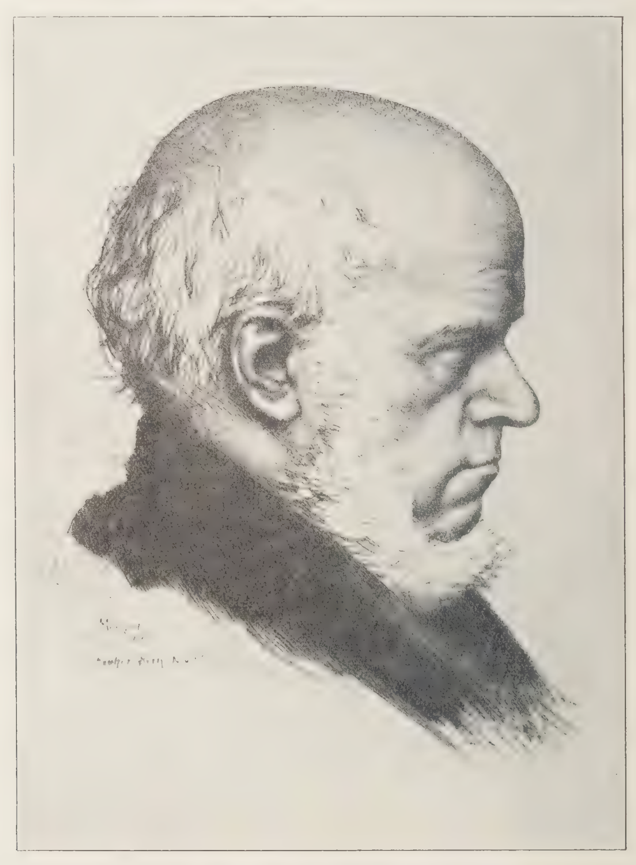


Abb. 210 Adolf Menzel Radierung von Karl Stauffer-Bern



Abb. 211 Auszug der Weber Radierung von Käthe Kollwitz
(Zu Seite 260)

schlichte und treuherzige Art hier an dem Doppelbildnis seiner Eltern veranschaulicht wird (Abb. 208). Gleichviel auf welchem Gebiete Stauffer sich aber auch immer bewegen mochte, ihm kam es wie Klinger stets darauf an, der Natur mit den Mitteln seiner Kunst Herr zu werden. Er wollte weder gefallen, noch verblüffen, sondern mit dem Pinsel wie mit der Radiernadel in der Hand die Natur selbständig wiedergeben. Daher besitzen seine Werke (wenigstens soweit sie nicht im Auftrag, sondern um ihrer selbst willen geschaffen wurden) eine ganz merkwürdige Kraft, Eindruck zu machen. Unter seinen Radierungen ragen einige köstliche Akte und ebenso vortreffliche Bildnisse hervor (Abb. 209 und 210). Man beachte und bewundere die energische Behandlung, mit der die jugendlich straffen Formen des weiblichen Körpers wiedergegeben sind. Der Künstler hat auf jegliche einschmeichelnde malerische Weichheit verzichtet und sich mit seltener künstlerischer Gewissenhaftigkeit, ja mit echt schweizer Herbheit ausschließlich bemüht, der Natur gerecht zu werden. An dem prachtvollen Bildnis des Charakterkopfes Menzels ist es lehrreich zu beobachten, wie der Schüler seinen Lehrmeister Peter Halm an Großzügigkeit der Formenwiedergabe weit übertroffen hat. — In der Berliner Nationalgalerie hängt ein Bildnis Gustav Freytags, 1887 datiert, von Stauffers Hand, auffallend hell gemalt, hart und nicht gerade gefällig, aber von einer Eindrucksfähigkeit, daß es niemand vergessen wird, der sich je einmal liebevoll hinein versenkt hat. Eine vorzügliche Kopfstudie Freytags vom Jahre vorher in der Basler Kunstsammlung. Während der Porträtsitzungen wurden zwischen dem literarischen Vertreter der älteren Kunst und dem modernen bildenden Künstler Reden gewechselt, die auf den Unterschied der Anschauungen interessante Streiflichter werfen.

Von den oben besprochenen Malern haben sich gar manche, wie Thoma, Klinger und Greiner, zugleich als Griffelkünstler auf den verschiedenen Gebieten des Holzschnitts, der Radierung oder des Steindrucks ausgezeichnet. Alle diese Künste verdanken der Moderne eine Auferstehung zu einem neuen und selbständigen Dasein[142]). In früheren Zeitspannen der deutschen Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts hatten sie sich damit begnügen müssen, die Werke der vornehmeren Schwesterkunst, der Malerei, wiederzugeben oder Bücher auszuschmücken. In ersterem Sinne war hauptsächlich der Kupferstich von dem Altmeister auf diesem Gebiete *Eduard Mandel* (1810—82) (Sixtinische Madonna) und die Radierung von dem Wiener Künstler *William Unger* (geb. 1837), der sich in Reproduktionen nach Rembrandt, Rubens, Hals, Velasquez auszeichnete, von *Wilhelm Hecht*



Abb. 212 Aus der Holzschnittfolge „Totentanz" von Joseph Sattler

(geb. 1843), von *Karl Köpping* (1848—1914) u. A. gehandhabt worden. *Bernhard Mannfeld* (geb. 1848) ragte als Architekturradierer hervor, sowohl als Darsteller einzelner Bauwerke wie ganzer Städtebilder. Zum Buchschmuck wurde der Holzschnitt hauptsächlich von Adolf Menzel und Ludwig Richter verwandt. Gegenwärtig dienen auch die graphischen Techniken zur selbständigen Wiedergabe der Natur und zur höchst persönlichen Aussprache künstlerischen Empfindens. Dementsprechend hat sich auch die Technik charakteristisch verändert. Es wird immer weniger auf ängstlich kläubelnde Strichführung und immer mehr auf den Ton, immer weniger auf die einzelne Umrißlinie und immer mehr auf die malerische Gesamtstimmung hingearbeitet. Daneben kam allerdings in neuester Zeit auf dem Gebiete des Holzschnittes im Anschluß an den französischen Holzschnittkünstler *Valloton* wieder eine Richtung auf, die es hauptsächlich auf einen großzügigen, ausdrucksvollen Umriß abgesehen hat, der möglichst reichen Formengehalt umschließt. Von modernen deutschen Griffelkünstlern seien wenigstens dem Namen nach erwähnt der bedeutende *Ernst Moritz Geyger* (geboren zu Berlin 1861), der schließlich zur Plastik abschwenkte, die leidenschaftliche Sozialistin unter den Radierern *Käthe Kollwitz* (geb. 1867), die in wahrhaft ergreifenden Tönen von der Not der Unterdrückten und Enterbten zu klagen vermag (Abb. 211), der an Japan gebildete, technisch vielseitige, immer geschmackvolle *Emil Orlik* (1870 in Prag geboren, erst in Wien, später in Berlin tätig), der geniale Radierer *Oskar Graf* und seine kongeniale Gattin Frau Graf-Pfaff, *Heinrich Wolff,* der in der Gotik und in der deutschen Renaissance wurzelnde Buchschmuckkünstler *Joseph Sattler* (Abb. 212)[143]), *Sion L. Wenban* (gest. 1897), der farbenfrohe Schilderer des Hochgebirges *Otto Bauriedl,* der in Linien- und Lichtführung wie in der Raumanschauung bedeutende, von innerem Rhythmus erfüllte *Hans Meid* und der an Goya wie an den Japanern gebildete, keck phantasievolle *Willi Geiger*-München (geb. in Landshut 1878). Der hervorragende Graphiker *Alois Kolb* (geb. in Wien 1875, Professor an der Akademie für Graphische Künste und Buchgewerbe in Leipzig) (Abb. 213) geht von seiner eindringenden Kenntnis des menschlichen wie des tierischen, besonders des Pferdekörpers aus und schwelgt in phantasievollen Darstellungen von Pferde- und Menschenleibern, wobei aber stets das bild-



Abb. 213 Die vier apokalyptischen Reiter von Alois Kolb



Abb. 214 Zeichnung von Fidus (Aus Spohr, Fidus)

künstlerische (nicht etwa das gedankliche) Motiv das ausschlaggebende Moment bildet. *E. M. Lilien* (geb. 1874) hat sich durch seine Buchillustrationen (Juda, Lieder des Ghetto, Gesänge von Gabriele d'Annunzio, die Bücher der Bibel) einen Namen gemacht.

Hugo Höppener, mit dem Beinamen *Fidus* (geb. 1868 in Lübeck, Schüler des Griechen Gysis und des Vorkämpfers des Vegetariertums Diefenbach in München, tätig in Berlin), offenbart in seinen Zierleisten und sonstigen Zeichnungen eine ausgeprägt bildkünstlerische Einbildungskraft, die sich in ebenso reizvollen wie mannigfaltigen Bewegungen seiner nackten menschlichen Gestalten ausspricht. Seine Auffassung ist zart und liebenswürdig, kindlich und keusch. Die Knaben-Jünglinge und Kleinmädchen-Jungfrauen, die er zeichnet, geben sich wie die Menschen des Paradieses vor dem Sündenfall. Dabei steckt ein tiefes Naturgefühl in Fidus' Akten. Seine Sachen entbehren allerdings der Kraft männlicher Auffassung, wie figürlicher Plastik und räumlicher Vertiefung, es ist eben eine lyrische, sanft silhouettierende, eine Schattenrißkunst von anmutig beschwingtem Rhythmus (Abb. 214).

3. Bildnerei

Die Bildnerei entwickelte in moderner Zeit alle Errungenschaften, die sie sich auf der vorigen Stilstufe zu eigen gemacht hatte (vgl. Teil I, S. 323), organisch weiter und wurde außerdem von der gesamten Kunst- und Kulturbewegung wirksam beeinflußt. Sie hielt und hält an Polychromie und Polylithie fest, das heißt an vielfarbiger Tönung von Stein, Gips und Holz, sowie an der Zusammensetzung verschiedenfarbiger, verschiedenartiger Materialien, wie Bronze, Elfenbein und Marmor, zur Charakterisierung verschiedener Stoffe, wie Fleisch und Gewand. Dabei wurde entweder auf eine durchaus naturalistische Wiedergabe der natürlichen Färbung bis in alle Einzelheiten hinein abgezielt oder aber — und das war bei weitem häufiger der Fall — die Formengebung wurde nur durch eine leise und zart andeutende Tönung unterstützt und gehoben. Neben

der farbigen Bildnerei verschiedenster Schattierungen blieb aber auch die einfarbige Plastik in Holz, Stein und namentlich in Bronze zu Recht bestehen. Gleichviel ob so oder so, die stoffliche Charakteristik erreichte jetzt allgemein eine Höhe der Vollendung wie nie zuvor. Auf gleicher Höhe stand die durchweg vortreffliche Modellierung des Nackten und die individuell tief eindringende Porträtcharakteristik. Doch mit alledem begnügte man sich noch nicht. In der Bildnerei machte sich schließlich die moderne Kunst- und Kulturbewegung ebenso geltend wie in der Malerei. Dort wie hier erzwang sich jetzt der gemeine Mann das ihm so lange vorenthaltene Bürgerrecht in der Kunst, ohne daß der Künstler über ihn zu witzeln oder gar ihn zu idealisieren wagte. Im Bildwerk wie im Bild wurde der Arbeiter bei seiner Arbeit in würdig ernster Auffassung dargestellt. Ein unerbittlicher Naturalismus, wie ihn die Welt kaum jemals gesehen hatte, trat in der Bildnerei wie in der Malerei hervor. Und gelegentlich nahm dieser Naturalismus die Form des Impressionismus an. Der Bildhauer suchte die Welt nicht nach ihrer Wesenheit zu erfassen, sondern die flüchtigen Augenblickseindrücke, die er von den Formen erhaschte, im Ton festzuhalten. Indessen ist es in der Eigenart der Plastik begründet, daß ihr nach dieser Richtung hin viel engere Schranken gezogen sind.

Wie sich ferner in der Malerei neben der naturalistischen eine symbolistische und eine dekorative Richtung geltend machte, so bildeten sich auch in der Bildnerei neben der schlicht naturalistischen eine dekorative und eine stilisierende oder gar heroisierende Auffassung. Jene mündete bei der Kleinplastik, diese bei der Monumentalkunst, die sich beide großer Beliebtheit erfreuen. Die Stilisierung äußerte sich wie schließlich zu allen Zeiten in einer Vereinfachung und zugleich in einer Steigerung, im Weglassen des Nebensächlichen und Zufälligen, sowie in dem dafür um so entschiedeneren Herausarbeiten des Hauptsächlichen, Bleibenden und Bedeutenden. Sie äußerte sich recht bezeichnend in der Wiedergabe der plastisch so schwer zu bezwingenden, weil kleinlichen und vielfältigen modernen Kleidung, besonders aber in einer ganz eigenen, äußerst geschmackvollen Übersetzung des menschlichen Haars in fließende Wellenlinien. Darin klang auch das Präraffaelitentum wieder an. Diese allgemein übliche Stilisierung des Haars konnte geradezu eine Zeitlang als ein Kennzeichen moderner Bildnerei angesehen werden. Die Heroisierung erstreckte sich auf die verschiedenartigsten Vorwürfe. Der Deutsche Klinger hat Beethoven, der Franzose Rodin die Bürger von Calais, der Belgier Meunieur hat den modernen Bergarbeiter heroisiert. Besonders glücklich äußerte sich die heroisierende Richtung in der Denkmalsplastik. Das ausgesprochen moderne Denkmal hat drei grundverschiedene Typen aufzuweisen. Entweder wurde die zu ehrende Persönlichkeit in vollendeter Schlichtheit der Natur und des Lebens — nicht auf hohem Postament, sondern auf ganz niedrigem Sockel, fast zu ebener Erde aufgestellt (Daudetdenkmal in den Champs Elysées zu Paris), oder der Künstler heroisierte das Porträt (Klingers Beethoven, Rodins Victor Hugo) oder endlich er versuchte, die Wesenheit und den Lebensinhalt seines Helden in einem architektonisch-plastischen Gebilde zu verkörpern, an dem er nur nebenbei, etwa in Reliefs, vom äußeren Aussehen und von den Lebensereignissen des Gefeierten erzählt. Von letzterer Art ist z. B. das Darmstädter Goethedenkmal von dem Bildhauer *Ludwig Habich* und dem Baumeister *Adolf Zeller,* ist vor allem *Theodor Fischers* Bismarckturm am Starnberger See, nächst dem Hamburger Bismarckdenkmal vielleicht das würdigste Monument, das wir unserem deutschen Nationalhelden errichtet haben.

Frankreich

Die moderne französische Bildnerei beruht in erster und letzter Linie auf einer alles überragenden Persönlichkeit. *Auguste Rodin*[144] (1840—1917), geboren

in Paris, gilt als der bedeutendste moderne Bildhauer. Das aber ist das Große an Rodin, daß er aus seiner Kunst Möglichkeiten herausgeschöpft hat, an die vor ihm niemand gedacht hatte. Rodin ist in seiner Art allumfassend. Er bot seinen Geist willig allen Einflüssen dar, die seine Begabung fördern konnten, bildkünstlerischen und solchen der Dichtung. Er ließ sich durch Froissards Chronik anregen wie durch Dantes Göttliche Komödie. (Die Bürger von Calais und Die Pforten der Hölle.) Indessen bedürfen seine Schöpfungen weder erläuternder Unterschrift noch gelehrter Auslegung, vielmehr sind die außerbildkünstlerischen Anregungen stets in bildkünstlerischen Ausdruck umgesetzt. Oder vielmehr waren es vorzugsweise rein künstlerische Probleme, die ihn zu seinen Schöpfungen angeregt haben, denen er dann nachher auch je ein psychologisches Thema unterzulegen pflegte. Bezeichnend dafür war seine Art zu studieren und zu skizzieren. Er befahl dem Modell, sich ungezwungen zu regen und zu bewegen. Fiel ihm dann eine Stellung auf, so ließ er das Modell innehalten und zeichnete mit fliegender Hast, bisweilen mit zwei, drei Zügen eine ganze Gestalt umreißend, fast ohne aufs Papier zu sehen. Da seine Zeichnungen nichts anderes sind als solch hastige stenographische Niederschriften vor der Natur, die Frauengestalten von einheitlich gelbrötlichem Fleischton und braunschwarzer Haarfarbe, so ist niemals irgend etwas Gestelltes darin. Das Bewegungsmotiv wirkt ursprünglich packend, die gegenständliche Deutung kam erst nachträglich hinzu. Ebenso entstandene kleine plastische Skizzen bevölkerten, in Gips gegossen, zu Hunderten seine Schränke[145]). Rodin hat an die Gotik und an die Antike angeknüpft, Phidias wie Michelangelo studiert, überhaupt die verschiedensten, in früheren Zeiten eingeschlagenen Richtungen der Bildnerei aufgenommen und weitergeführt. „Ist aber nicht aller Rätsel Lösung dies eine, daß unsere Zeit nicht den Anlaß der früheren empfindet, die äußersten Konsequenzen zu vermeiden?“[146]) Dabei ist Rodin immer er selbst, immer Rodin geblieben. In ihm vereinigte sich romantische Empfindung mit strenger Klassizität, impressionistisch-malerische Auffassung mit ausgesprochen plastischer Durchbildung. Nichts kennzeichnet ihn so sehr wie die Fülle des Lebens, des seelischen wie des körperlichen Gehalts, die er seinen Gestalten zu verleihen vermag. Rodin war ein Schöpfer, der wie wenige seinen Geschöpfen lebendigen Odem einbläst. Er hat in der Natur Stellungen, Bewegungen und Ausdrucksmöglichkeiten entdeckt, wie sie vor ihm noch keines Menschen Auge je wahrgenommen. Und in der rücksichtslosen Wiedergabe seiner Entdeckungen schrak er vor nichts zurück, vor keiner herkömmlichen Schönheitsschranke. Um an irgend einem Körper irgend eine Bewegung festzuhalten, sah er sich oft gezwungen, den Körper im übrigen in einer Lage wiederzugeben, die allem Gewohnten schnurstracks zuwiderläuft. Aber als tapferer Künstler zog Rodin stets die äußersten Konsequenzen aus seinen ursprünglichen plastischen Absichten. Ein großartiges Pathos klingt uns aus allen seinen Schöpfungen entgegen. Wenn wir ihn recht verstehen, hat Rodin in seinen frei erfundenen Gestalten und Gruppen einer unendlichen Sehnsucht Ausdruck verliehen, suchte er alles Sehnen und Verlangen des menschlichen Herzens in den Stein zu bannen. Daraus erklärt sich die äußerste Anspannung aller Muskeln und Sehnen seiner Gestalten, daraus das eigenartig Gespannte, ja Krampfige, welches der Mehrzahl seiner Schöpfungen eigen ist. Lebendigste Bewegung, die oft in nervöse Überbeweglichkeit auszuarten droht! — Um seine Gestalten in der heftigsten Bewegung des Leibes und der Seele darzustellen, hat er mit Vorliebe die Hauptachse einer Figur oder einer Gruppe nicht in die Lotrechte oder Wagrechte, sondern in die Diagonale gelegt (Victor Hugo-Denkmal, Verzweiflung), dazu die Umrisse aufs wildeste ausgezackt und fast alle ruhigen Flächen durch einen ununterbrochenen Wechsel von Hebungen und Senkungen ersetzt (der Mann mit der zerbrochenen

Nase). Es kann auch nicht dem geringsten Zweifel unterliegen, daß Rodin alle anderen französischen und unter französischer Geistesherrschaft stehenden Bildhauer um mehr denn Hauptes-länge überragt — den bedeutenden Belgier Meunier sicherlich nicht ausgenommen. Bei Meunier wirkt die Bewegung in aller Augenblicklichkeit wie erstarrt, Rodin vermochte wirkliche, gleitende, fließende Bewegung darzustellen. Meuniers Gestalten wirken wie vom Momentapparat festgehalten, Rodin gibt gleichsam das Vorher und das Nachher mit, er gibt das Wesentliche, das Ganze der Erscheinung und der Bewegung. Dabei zeichnet er sich durch wundervolle Modellierung des Kopfes wie des Körpers aus, das Gewand behandelt er meist nebenhin, ganz impressionistisch, andererseits pflegt er auch den Sockel in das Gesamtgefüge seiner Schöpfungen organisch mit einzubeziehen. Rodin selbst bezeichnet die Natur, die Mathematik und den Geschmack als die drei Grundlagen seiner Kunst. „Wer sich für stärker als die Natur hält und sich einbildet, sie verschönern zu können, wird immer nur daneben künsteln ... Ich vermag jetzt die Natur zu bewundern und finde sie so vollkommen, daß, wenn mich der liebe Gott fragte, was daran zu ändern ist, ich ihm antworten würde, daß alles vollkommen sei und man an nichts rühren dürfe.“ — — — „Der Geschmack ist alles ... Es ist mir oft passiert, mit meiner Wissenschaft nicht weiter zu kommen. Ich mußte sie aufgeben und ließ durch meinen Instinkt die Dinge in Ordnung bringen, bei denen die Überlegung nicht ausreichte ... Es gibt also keine festen Regeln, der Geschmack ist das höchste Gesetz, er ist der Kompaß der Welt. Und doch muß es auch in der Kunst absolute Gesetze geben, da sie in der Natur sind ... Was ist der leitende Gedanke meiner Arbeiten und was liebt man an ihnen? — Es ist der Angelpunkt der Kunst selbst: das Gleichgewicht, das heißt das Gegenspiel der Körpermasse, das die Bewegung hervorruft. Das ist der springende Punkt in der Kunst, mag es auch jenen nicht passen, die die Kunst als etwas von der ‚brutalen Wirklichkeit‘ Verschiedenes auffassen ... Komme Einer und rühme mir meine Symbolik, meine Kraft des Ausdrucks: ich weiß, das einzig Wichtige sind die Flächen, gebt sie von allen Seiten richtig wieder, die Bewegung kommt, verschiebt die Massen und schafft ein neues Gleichgewicht. Der menschliche Körper ist wie ein schreitender Tempel; so wie der Tempel hat er einen Mittelpunkt, um den herum sich die Körpervolumen verteilen und ordnen. Hat man das begriffen, so weiß man alles. Es ist einfach, aber sehen muß man's. Der Akademismus will es nicht sehen. Anstatt sich darüber Rechenschaft zu geben, daß darin der Schlüssel meiner Methode liegt, nennen mich die Leute einen Poeten ... Man sagt, daß meine Skulptur die eines Exaltierten ist. Ich leugne



Abb. 215 Bronzebüste des Bildhauers Dalou von Auguste Rodin
Berlin, Nationalgalerie



Abb. 216 Büste Rocheforts Bronze von Auguste Rodin

nicht, daß viel Gewaltsames in ihr enthalten ist, aber diese Überspannung kommt nicht aus mir, die ist vielmehr in der Natur selbst, wenn diese in Bewegung ist. Das Werk Gottes ist seiner Natur nach übertrieben, ich bin nichts als wahr. Mein Temperament ist auch nicht überhitzt, sondern gelassen; ich bin auch kein Träumer, sondern ein Mathematiker, und wenn meine Arbeit gut ist, so ist sie es darum, weil sie geometrisch ist... Wenn man der Natur folgt, findet man alles... Es handelt sich nicht darum ‚Neues' zu erschaffen; ‚erschaffen, erfinden' sind überflüssige Worte. Die Erleuchtung kommt nur Jenem, der mit Auge und Verstand wahrnimmt. In dem, was uns umgibt, ist alles enthalten. Alles ist in der Natur gegeben, es ist eine ewige ununterbrochene Bewegung in ihr. Ein weiblicher Körper, ein Berg, ein Pferd sind in der Konzeption ein und dasselbe und nach den gleichen Prinzipien aufgebaut."

Rodin hat zeit seines Lebens viel Anfeindung und Zurücksetzung erfahren müssen. Nicht nur von der großen Masse, sondern gerade von den Pariser Intellektuellen, um so mehr, als er sich mit diesen, namentlich mit seinem einstigen Freunde Emile Zola, politisch als Antidreyfusard verfeindete. Auf der anderen Seite hat er unbedingte Verehrer (Meier-Graefe), die seine Werke schlechthin über alles stellen und nur gerade Michelangelo noch für bedeutend genug halten, um ihn mit ihrem Helden zu vergleichen. Rodins außerordentliches Können, die Unermeßlichkeit seiner künstlerischen Begabung, die Tiefgründigkeit seines geistigen Wesens sind über allen Zweifel erhaben. Der Beschauer von schlichter Empfindung hat freilich bisweilen Mühe, sich in diese Grenzenlosigkeit im Wollen und Wagen, in dieses Hinwegsetzen über jedes Maß und Ziel, in dieses Hinwegrasen über alle Schranken, mit einem Wort: in diese ganze Rodinsche Kunst hineinzufinden, die eben als ein Ergebnis der aufs äußerste verfeinerten und nuancierten, um nicht zu sagen: hyperraffinierten Kultur der modernen Kunsthauptstadt Paris aufzufassen und zu verstehen ist.

Wie wird die Ansicht der nachlebenden Geschlechter, wie wird das Urteil der Geschichte über diesen merkwürdigen Mann lauten? — Strzygowski hat es gewagt und er hat es nicht ohne Grund gewagt, Rodin in seiner Eigenschaft als „Denkmalbaukünstler" scharf anzugreifen. In der Tat, so wundervoll Rodins Gestalten im einzelnen sind, im statischen Gleichgewicht, in Technik, Stoffbehandlung und Empfindung — wenn er sie zu Gruppen zusammengestellt hat (Bürger von Calais), so ergeben sie keinen einheitlichen Augen- und Sinneseindruck und dement-



Abb. 217 Frauenbüste Marmor von Auguste Rodin
Paris, Luxembourg

sprechend keine volle Befriedigung für unsere Betrachtung, wie dies z. B. bei den Denkmälern Adolf Hildebrands oder dem unvergleichlichen Bismarckdenkmal von Schaudt und Lederer der Fall ist. Andererseits ist es Tatsache, daß, wenn man einmal von Rodins Phantasieschöpfungen absieht und sich nur an seine Bildnisse zeitgenössischer Persönlichkeiten hält, uns ein Leben daraus entgegenleuchtet, wie es in der gesamten Porträtplastik unerhört ist. Zeuge dessen sei die vortreffliche Bronzebüste Rocheforts, in der dieser temperamentvolle, leidenschaftliche Politiker ausgezeichnet charakterisiert ist (Abb. 216). Man beachte den Unterschied zwischen dem eingehend, wenn auch in seiner Art impressionistisch modellierten Kopf und dem völlig impressionistisch in großen Massen angelegten Gewand und Haar. Der hoch emporstrebende hahnenkammartige Schopf kennzeichnet vortrefflich den Kampf- und Streithahn und verleiht in Gemeinschaft mit dem kurzen Spitzbart, in dem alle Linien nach unten spitz zulaufen, dem ganzen Gesicht einen beinahe grotesk wirkenden Ausdruck. Unter der hochgewölbten Stirn blicken feurige Augen aus tiefen Höhlen. Unter der breiten Nase ein dichter Schnurrbart über dem Munde, aus dem so viel zorn- und haßerfüllte Worte hervorsprudelten. In grundverschiedener Weise äußert sich sodann das Genie Rodins in der Frauenbüste (Abb. 217). Es ist eine Marmorarbeit. Aus rauhem Stein, aus dem unten ein paar Blumen dekorativ ausgehauen sind, die zugleich das Gegengewicht zu dem seitlich geneigten Kopf bilden, — und in köstlichem Gegensatz zu dem rauhen Stein hebt sich das weiche, schwellende Fleisch der Frauenbüste heraus. Das Antlitz, dessen Ausdruck gerade durch die Neigung des Hauptes wesentlich mit verstärkt wird, kündet mit den halbgeschlossenen Augen, den fein geschwungenen Wangen und den leicht geöffneten Lippen von Freud und Leid, von Genuß und von einer gewissen Müdigkeit. Von tiefstem Gefühl, von einer sanften Träumerei ohnegleichen erfüllt, zieht es den Beschauer mit magischer Gewalt an und reizt ihn zu dem Versuch, diese komplizierte Frauenseele zu ergründen. Von den zahlreichen Zweifiguren-Gruppen Rodins, die aus Mann und Weib zusammengesetzt sind, geben wir die unter dem Namen „Kuß“ berühmte (Abb. 218). Sie gehört zu den inhaltlich und formal zahmsten Rodins. Es handelt sich bei dem „Kuß“ um eine Grup-

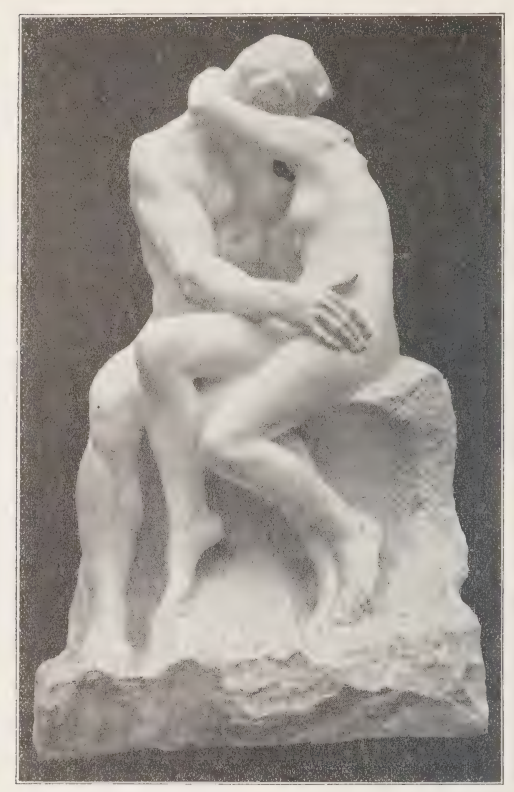


Abb. 218 Der Kuß Marmor von Auguste Rodin
(Zu Seite 267)

pierung zweier menschlicher Gestalten, die in heftigster Bewegung dargestellt sind, zu einem in den Linien und in den Massen wohl zusammengeschlossenen Kunstwerk. Die beiden sitzen, von aller Menschheit geschieden, einsam auf einsamem Felsen im Weltenraum. Mit dem Felsen sind ihre Füße gleichsam verwachsen. Mensch und Natur gehören zusammen. Der Mensch ist nur ein Teil der Natur. — Die Gesamtgruppe stellt sich zwar, von vorn betrachtet, wie sie unsere Abbildung zeigt, als eine Pyramide dar, aber die für Rodin so bezeichnende Schräglinie kehrt bald in den Armen, bald in den Schenkeln viele Male wieder. Dieser Diagonalenreichtum bewirkt ein Herüber und Hinüber, welches das gegenseitige Nacheinanderverlangen der beiden wunderbar zum Ausdruck bringt. Und damit kommen wir zum Hauptvorzug des Rodinschen Werkes, es ist das einzigartige zuckende Leben, das seelische wie das körperliche, dieses glückselige gegenseitige Sichhingeben und Inempfangnehmen, welches wir an dieser Gruppe bewundern, dazu die herrliche Marmorbehandlung, die vortreffliche Anatomie und die ausgezeichnete stoffliche Charakteristik der kräftigen männlichen wie der weichen weiblichen Formen. Bei der überwiegenden Mehrzahl der Zweifiguren-Gruppen Rodins ist die Zusammengruppierung ungleich überraschender, die Silhouette wilder und zerrissener, die Auffassung ungleich leidenschaftlicher, stürmischer, gespannter, krampfhafter. Um uns nicht in Wiederholung von Zweifiguren-Gruppen zu ergehen, veranschaulichen wir diese Manier des Künstlers an einer Einzelgestalt, der „Verzweiflung". Ein junges Weib von edlem Wuchs und straffgespannter Haut über schwellendem Fleisch kauert am Boden, den rechten Fuß fest aufgestemmt, während sie über dem erhobenen linken Fuß ihre Hände krampfhaft zusammenflicht und ihr Antlitz zwischen den Oberarmen verbirgt, fürwahr ein Bildwerk voll reichen plastischen Gehalts, fürwahr eine ebenso eigenartige wie erschöpfende Verkörperung des Begriffs der „Verzweiflung"! (Abb. 219.)

Rodin besitzt gerade auch in Deutschland eine große Anzahl begeisterter Bewunderer und glühender Verehrer. Und sie haben vollauf recht, ihn zu bewundern. Aber Eines sollten sie darüber nicht vergessen. Rodin hat sich zeit seines Lebens als Vollblutfranzose gefühlt. Er hat sein über alles geliebtes Vaterland, Boden, Erde, Luft, Natur, alte Städte, Kunst und Menschentum als eine innere, fest zusammengeschlossene und in sich begründete Einheit empfunden. Herrlich ist sein Hymnus auf die französischen Kathedralen und in ihre Bewunderung klingt immer wieder die Bewunderung des französischen Weibes, der französischen Jungfrau herein. Gerade aus diesem innigen Verwachsensein mit dem heimatlichen Boden erklärt sich recht eigentlich die überragende Bedeutung des urfranzösischen Künstlers Rodin. Auch deutsche Kunst und deutsche Kultur können nur im Zusammenhang mit deutscher Geschichte, deutscher Sage, mit deutschen Wiesen und deutschen Wäldern, mit deutschem Volkstum und deutscher Innigkeit uns erblühen. Richard Wagner ist des ein gewaltiger Zeuge. Nie und nimmer kann die Nachahmung und Herübernahme fremden Wesens uns zu wahrhaft großer Kunst verhelfen.

Die impressionistische Richtung Rodins fand bei Einheimischen wie Ausländern Anklang, so bei dem Russen Fürst *Paul Troubetzkoy* (geb. 1866), dem Norweger *Gustav Vigeland* (geb. 1869), dem Schöpfer einer merkwürdig eindrucksvollen Gruppe „Der Tanz“, namentlich aber bei dem in Paris lebenden Italiener *Medardo Rosso*, für dessen Eingebungen der spröde Stein nicht geschaffen zu sein scheint, der seine Augenblickseindrücke nur in flüssigem Wachs festzuhalten vermochte und höchstens die so erhaltenen Impressionen („impression de boulevard“, „impression d'omnibus“) nachträglich in Erz goß.

* * *

Nichts spricht mehr für den Tiefstand der letztverflossenen Kulturepoche, als der durchschnittliche Zustand unserer Friedhöfe. In der Hinsicht haben wir nur zuviel Ursache, uns sowohl vor früheren Zeitaltern der christlich-germanischen Ära — Zeitaltern, auf die wir gemeinhin verächtlich herabzusehen pflegen, — als auch vor der griechisch-römischen und ganz besonders vor der ägyptischen Kultur zu schämen. In welcher Stadt, in welchem Land auch immer wir einen Friedhof betreten: die Ausstattung der Grä-



Abb. 219 Die Verzweiflung Marmor von Auguste Rodin

ber, welche der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts angehören, spricht jedem feineren künstlerischen Empfinden Hohn. Der Fabrikgeschmack und die Dutzendware machen sich gerade an diesen Orten der Weihe in besonders verletzender Aufdringlichkeit breit! — Und nur der natürliche Baum- und Blumenschmuck, dazu im Sommer Blütenduft und Vogelsang mildern den ästhetisch beleidigenden Eindruck der Gottesäcker jener Zivilisations-Epoche. Da trat nun Bartholomé auf, neben Rodin, wenn auch in gemessenem Abstand von diesem Größten, vielleicht der bedeutendste französische Bildhauer der modernen Kunstbewegung (Abb. 220).

Albert Bartholomé (1848—1922) hatte sich ursprünglich der Rechtsgelehrsamkeit gewidmet. Mit 24 Jahren ging er zur Kunst über. Der Tod seiner geliebten Frau wandelte den Neununddreißigjährigen aus einem Maler in einen Bildhauer um. Er wollte selbst der Gattin das Grabmal meißeln. Nun erging er sich in plastischen Schöpfungen, darunter einem ausdrucksvollen Christus am Kreuz, die alle auf den Tod Bezug nehmen. Allmählich, im Laufe der Jahre, schlossen sich ihm alle seine dahin zielenden gedanklichen und formalen Vorstellungen zu dem einzigartigen „Monument aux Morts“ [147]) zusammen, das nach sechsjähriger Arbeit 1895 im Modell vollendet war, im Abguß die Besucher der Pariser Weltausstellung 1900 entzückte, von der Stadt Paris bereits vorher für das Massengrab der Namenlosen auf dem Père Lachaise bestellt und vom Künstler zu diesem Zweck in Kalkstein ausgeführt worden war. Am Allerheiligentage (1. November) des Jahres 1899 war das Werk auf jenem berühmten Friedhof enthüllt worden, dessen Hauptallee es großartig abschließt. Das Grabmal bildet eine schlichte, glatte Wand mit zurücktretenden, etwas niedrigeren Flügeln (Abb. 220). Die Wand ist durch ein Gesims in ein oberes und ein unteres Stockwerk gegliedert. An dieser Wand entlang schleichen sich Greisin, Mann, Weib und Kind mit allen Zeichen des Widerstrebens und dennoch wie von einer unwiderstehlichen Macht getrieben — der Mitte, der Todespforte zu. Die Todespforte ist ein uraltes, bis auf die Ägypter zurückgehendes Motiv, das z. B. auch Canova in seinem Christianendenkmal in Wien (Teil I, Abb. 26) verwandt hat. Wie bei Canova, so heben sich auch bei Bartholomé die menschlichen Gestalten helleuchtend vom Grabesdunkel ab; wie dort, so schreiten sie auch hier in die tiefe Nacht des Todes hinein, Mann und Weib an die Wände der Pforte eng angeschmiegt. Die Frau legt ihre Rechte mit weit ausgestrecktem Arm auf die Schulter des Mannes — der beherrschenden Wagrechten des Gesamtwerkes entsprechend. Diese Gebärde, das Armausstrecken, das Kopfneigen und überhaupt die ganze Bewegung des Weibes ist von auserlesener Schönheit. Unterhalb der Todespforte gewahren wir die lang ausgestreckten Körper von Mann und Weib und quer über ihre Leiber gelegt mit verdecktem Antlitz beider Kind. Die Unterkörper des Elternpaares sind schon im Todesschlaf erstarrt, in den Köpfen aber und in dem Händeaufeinanderlegen ist ihr Zusammengehörigkeitsgefühl wie ihre gegenseitige Liebe rührend zum Ausdruck gebracht. Ein kniender Engel oder ein Genius — ein Engel von ausgeprägt weiblichen Formen — hat mit flügelartig ausgebreiteten Armen die über der toten Familie lastende Grabplatte erhoben und gewährt durch dieses Symbol der unvertilgbaren Hoffnungsbedürftigkeit der Menschheit unbegrenzte Möglichkeiten. Auf der Grabplatte hat der Künstler die Inschrift eingeritzt: „Sur ceux qui habitaient le pays de l'ombre de la mort une lumière resplendit“ („Auf diejenigen, welche das Land des Todesschattens bewohnten, ist ein Licht gefallen“).

Ist Bartholomé auch nicht so genial wie Rodin, verfügt er auch nicht über dieses höchstentwickelte plastische Leben in seinen Gestalten, so sind seine Werke durch edles Maßhalten und eine schöne Ausgeglichenheit geadelt. Er hat die Körper seiner männlichen, weiblichen und kindlichen Gestalten am Totendenkmal zwar mit einem bis in alle Konsequenzen verfolgten Naturalismus mo-



Abb. 220 Monument aux Morts von Albert Bartholomé auf dem Friedhof Père Lachaise zu Paris

delliert, aber in Haltung und Bewegung, in Haarbehandlung und Gewandfältelung, in der Anordnung des Ganzen und aller einzelnen Teile, in den Gestaltengruppen und in den architektonischen Linien einen hohen Stil offenbart. Bartholomé hat aber auch der künstlerischen Kultur seiner Zeit mit diesem Denkmal einen großen und unschätzbaren Dienst erwiesen.[148])

Neben und nach Rodin und Bartholomé sind von modernen französischen Bildhauern hauptsächlich zu erwähnen der Medailleur und hervorragende Impressionist in der Plastik *Alexandre Charpentier,* der Polylithist *Théodore Rivière* und der Kleinplastiker *Agathon Léonard,* der für die Biskuits der Porzellanmanufaktur von Sèvres Entwürfe zu liefern pflegte. Seine Tänzerinnen haben auf der Pariser Weltausstellung 1900 allgemeines Entzücken hervorgerufen und sind auch — immer innerhalb der Grenzen eines an sich geringwertigen Kunstzweiges betrachtet — von äußerster Anmut erfüllt.

Die übrigen Länder außer Deutschland

Nächst den Franzosen Rodin und Bartholomé erfreut sich der Belgier *Constantin Meunier* (geb. 1831, gest. 1905)[149]) der weitesten europäischen Berühmtheit, weil er dem erst im 19. Jahrhundert aufgetauchten neuen großen Gedanken, dem sozialen Gedanken, mit den Mitteln der Bildnerei einen zwingenden und geradezu monumentalen Ausdruck verliehen hat. Meunier hat den Arbeiter in die Plastik eingeführt, den modernen Arbeiter in der Gestalt des belgischen Bergmanns mit allen seinen zufälligen Eigentümlichkeiten (Abb. 221). Diese belgischen Bergleute, die meist nur mit Hose und derben Schuhen, höchstens noch mit einem Hemd bekleidet sind und allenfalls eine Kappe oder einen kleinen runden Hut tragen, bieten mit ihren stahlharten, durchgearbeiteten Körpern dem Bildhauer unbegrenzte Möglichkeiten zu scharfen Silhouetten, zu immer neuen, ausgesprochen plastischen Haltungs- und Bewegungsmotiven dar. Mit Zolaschem Naturalismus hat Meunier den belgischen Kohlenarbeiter dargestellt, ihn dabei aber doch ins Typische gesteigert und ohne irgendwelche äußerlich hinzugefügten verschönernden, idealisierenden Zutaten, gleichsam von innen heraus monumentalisiert (vgl. die Deckel-Vignette unseres Buches). *Ein Held der Arbeit steht*



Abb. 221 Arbeiterfigur von Constantin Meunier



Abb. 222 Der Kuß von Stefan Sinding

er vor uns. So großartig Meunier dieser Wurf gelang, so hat er seine künstlerischen Kräfte im wesentlichen aufgezehrt. Wenigstens erscheint uns Meunier einseitig neben dem unendlich mannigfaltigen Rodin, fast tendenziös neben jenem durch und durch freien großen Künstler. Trotz und in all ihrer scheinbaren Beweglichkeit wirken seine Gestalten dennoch starr neben Rodins Gestalten, die ganz Fluß, Leben und wahrhafte Bewegung sind. Auch war Meunier wohl in der Einzelfigur groß, aber er vermochte seine Figuren nicht zur Gruppe zu binden. Man sieht es seinen Gruppen an, daß sie als solche zusammengestellt sind, nicht auf einem einheitlichen großen inneren Schauen, einem gleichzeitigen künstlerischen Erleben beruhen. — Neben Meunier seien als belgische Bildhauer der Moderne ferner genannt *Charles van der Stappen;* Dillens, der Nachfolger *Paul de Vignes; Pierre Braecke* und *Jef Lambeaux* (1852—1908).

Unter den Norwegern hat sich *Stefan Sinding* (1846—1922) bedeutendes Ansehen erworben. Sehr schön wirkt seine Gruppe der beiden sich umschlungen haltenden und küssenden Menschen. Es ist lehrreich, diese Gruppe mit der Rodinschen zu vergleichen (Abb. 222 mit Abb. 218). Bei Rodin wachsen die Gestalten aus dem Stein heraus, Sinding scheidet reinlich zwischen Sockelplatte und Figuren. Dort sitzen die beiden Menschen auf einem Felsen, hier kauern sie



Abb. 223 Terrakotta von Rudolf Maison

am Boden. Rodin gibt ausschließlich die unbändige Naturkraft wieder, die den Mann zum Weibe, das Weib zum Manne reißt. Der Norweger legt ein gut Teil germanischer Innigkeit in seine Geschöpfe hinein, denen man es ansieht, daß sie sich wirklich von Herzen liebhaben. Bei Rodin überwiegen die Diagonalen, Sinding schließt alle Linien und Massen in einem wundervollen und weichen Gesamtumriß zusammen. Bei Rodin ist jeder Muskel und jede Sehne von zuckendem Leben erfüllt, Sinding weidet sich an weich fließenden Formen. Überhaupt stilisiert Rodin ins Harte, Eckige, Unebene, Kantige, Magere, wenn auch von lebendiger Kraft und heißer Leidenschaft Erfüllte, Sinding freut sich am Weichen, Vollen, Üppigen, Geschwungenen, Gerundeten, Fließenden. Dieser grundlegende Unterschied zieht sich vom Sockel bis zu der charakteristisch verschiedenen Haarbehandlung hindurch. — Daß der Norweger auch andere Töne anzuschlagen vermag, beweisen seine „Witwe", seine „Barbarenmutter, die den toten Sohn trägt", und das aus verschiedenfarbigen Rohstoffen hergestellte Kunstwerk „Walküre".

Unter den russischen Bildhauern hat neben dem bereits oben genannten Impressionisten Fürst *Paul Troubetzkoy* (geb. 1866), der auf Kunstausstellungen durch seine prächtigen Reiter, Gespanne und sonstigen Kleinplastiken aus dem Volks- wie aus dem Gesellschaftsleben von vortrefflicher stofflicher Charakteristik aufzufallen pflegte, der aber auch u. a. je eine Büste des großen modernen italienischen Malers Giovanni Segantini, in Berlin (vgl. S. 65), und des russischen Grafen Leo Tolstoi, in Leipzig, geschaffen hat, *Markus Antokolsky* (1842—1902) die europäische Aufmerksamkeit mit seinen Monumentalskulpturen erregt, deren Gegenstände bald aus dem Christentum und der Antike, bald auch aus der russischen Geschichte geschöpft sind.

Deutschland[150])

In der modernen deutschen Bildnerei lassen sich verschiedene Strömungen und Richtungen erkennen, die nach oder neben einander entstanden sind, neben einander herliefen, sich gegenseitig durchkreuzten, förderten oder befehdeten und teilweise einander ablösten. Alle Richtungen münden schließlich in das Verlangen nach Stil aus.

Zuerst entstand der platte Naturalismus, der sich natürlich bei seiner inneren Unhaltbarkeit und Unmöglichkeit auch am ehesten und schnellsten zu Tode lief. Als verhältnismäßig bedeutendster Vertreter dieser Richtung sei hier der Münchener Bildhauer *Rudolf Maison* (geb. 1854 in Regensburg, gest. 1904 in München) genannt. Maison war der entschiedenste Polychromist. In der Bemalung seiner naturalistischen Negerfiguren (Abb. 223) folgte er der Wirklichkeit bis in alle Einzelheiten hinein, wobei das klug gewählte bescheidene Format auf den sonst gar zu panoptikumartigen Eindruck günstig und mildernd einwirkt. Die Freude an der Kleinplastik hatte Maison mit dem Berliner Künstler *Hermann Hosäus* wie mit dem Dresdener *Peter Pöppelmann* gemein. Maison erwies sich aber auch Werken bedeutenden Umfangs gewachsen. Von ihm rührt der Brunnen vor dem Bahnhof in Fürth, von ihm rühren aber auch die beiden prächtigen Ritter an der Rückseite des Deutschen Reichstagsgebäudes zu Berlin her, der gotische und der Renaissanceritter. Dagegen scheiterte Maison an der Aufgabe, die ihm die Kaiserin Friedrich gestellt hatte, ein Reiterstandbild ihres Gemahls in doppelter Lebensgröße zu modellieren. Der Kaiser in Kürassieruniform, auf einem hochbeinigen stattlichen Kommandeurpferd, den Marschallstab in der Rechten auf den Schenkel gestemmt, steht in Bronze vor dem Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin. Das Denkmal macht trotz seines bedeutenden Umfanges einen äußerst kleinlichen Eindruck. Maison ist damit über den engherzigsten Naturalismus nicht hinausgekommen.

Gegen Werke solcher Art setzte eine kräftige Bewegung ein, die sich in Stilisierungen mannigfaltiger Art äußerte. Schon der aus dem Naturalismus geborene Impressionismus bedeutet ihm gegenüber Feindschaft und Fortschritt. Die impressionistische Manier in der deutschen Plastik wird z. B. charakteristisch von dem Wiener Künstler *Franz Barwig* (geb. 1868) vertreten.[151]) Dieser kultiviert eine eigenartige Technik, bei der die großen Flächen in scharfen Graten an-



Abb. 224 Tigerweibchen Holzplastik von Franz Barwig
(Zu Seite 276)

einander stoßen, und lenkt besonders mit seinen Holzplastiken die Aufmerksamkeit auf sich, da er es versteht, mittels jener Manier das Wesentliche der Bewegung, der Formengebung und des Charakters der Tiere mit erstaunlich frischer Auffassung wiederzugeben (Abb. 224). Der eigentliche universale Träger der impressionistischen Bewegung aber ist Rodin. Sein weltumspannender Geist übte ungeheuren Einfluß aus. Wenn sich ihm selbst eine so ganz anders geartete und nach unserer Überzeugung in ihrer Art ebenso hohe Begabung wie Max Klinger nicht entziehen konnte, vielmehr nach alter deutscher Sitte das Gute überall hernahm und so im Brahmsdenkmal wie im Lamprechtporträt (neben original Klingerischen Zügen) das Genie Rodins widerspiegelt, kann es nicht wundernehmen, wenn sich andere Deutsche mit Haut und Haaren dem Franzosen verschrieben.

Neben der durch Rodin am bedeutendsten verkörperten, ausgesprochen neuartigen Richtung hat sich naturgemäß gerade in der Bildnerei die Antike siegreich behauptet. Um 1800 hat sie die Plastik beherrscht, und um 1900 kann man ihr Wehen überall verspüren, nur, wie es uns gegenwärtig wenigstens bedünken will, in einer feineren, mehr vergeistigten, aufs Innere zielenden und vom Äußerlichen absehenden, vor allem aber zeitgemäßer abgewandelten Nuance. Für Deutschland verkörpert sich diese Richtung in dem bedeutenden Bildhauer *Adolf Hildebrand,* dem Schüler des großen Anregers Hans von Marées. In ihm ist Marées' Lehre gleichsam Fleisch und Blut geworden.

Adolf Hildebrand und Max Klinger sind die beiden großen Gewalten innerhalb der modernen deutschen Bildnerei.

Der letztere ist bereits oben (S. 236) als Griffelkünstler, Maler und Bildhauer gewürdigt worden. Es erübrigt hier noch, von seinem Gegensatz zu Hildebrand zu sprechen. Beide stehen — cum grano salis verstanden — in einem ähnlichen Verhältnis zueinander wie die Nazarener und Deutschromantiker vor fast hundert Jahren. Das heißt: in Klinger suchte sich deutscher Geist aus sich heraus zu entfalten, in Hildebrand unter Anschluß an die unvergängliche Schönheit der Antike. In Klinger lebte der ungezügeltste Individualisierungstrieb des Germanen, Hildebrand strebte nach antiker Abgeklärtheit und Konzentration. In dem Bildhauer Klinger machte sich immer und immer wieder der echt germanische Malergeist Luft, Hildebrand vermochte sich wie ein Grieche oder Römer in der Form erschöpfend auszusprechen. Klingers Werke wollen zumeist mit den Augen abgetastet werden, Hildebrand setzte seinen



Abb. 225 Jüngling mit der Kugel Marmor von Adolf Hildebrand
(Zu Seite 279)

höchsten Stolz darein, daß sich seine Figuren als einheitliche Bildeindrücke dem Beschauer darbieten. *Adolf Hildebrand*[152] (1847 bis 1921) wurde zu Marburg als Sohn des Professors der Nationalökonomie Bruno Hildebrand geboren und wuchs in der Schweiz auf. Dort konnte er, sich selbst überlassen und ohne durch den Anblick allzuvieler und allzu bedeutender Kunstwerke zerstreut und von seinem eigenen Wesen abgelenkt zu werden, in aller Ruhe das allmähliche Ausreifen seiner natürlichen Begabung erleben. Schon als Kind studierte er den menschlichen Körper nach sich selbst. Seine eigentliche künstlerische Ausbildung empfing er als Schüler Krelings in Nürnberg und Zumbuschs in München. Aber die entscheidenden Anregungen erhielt er erst in Rom, wohin er mit seinem Münchener Lehrer Zumbusch im Jahre 1867 zum erstenmal gekommen war. Seit 1873 war er in Florenz, die letzten Jahrzehnte seines Lebens aber hauptsächlich in München tätig, wo er auch gestorben ist. In gewissem Sinne ist der Bildhauer Hildebrand als eine Parallel-Erscheinung zu den großen „Deutschrömern“ der Malerei Böcklin, Feuerbach und Marées aufzufassen. Von Marées empfing er die entscheidenden Anregungen fürs Leben. Er hat gleichsam ausgeführt und vermocht, was jener erstrebt, ersehnt, erdacht und errechnet hatte. In dem großen Auf und Ab der Kunstgeschichte aber bedeutet Hildebrand gegenüber dem malerischen Barock des Begas, gegenüber dessen Entartung in Genre und platte Naturwirklichkeit, gegenüber dessen stürmischer Bewegungsseligkeit Stille, Ruhe, wahrhaft plastische Gesetzmäßigkeit, mit einem Worte: Stil, ähnlich wie gegenüber dem Barock des 16., 17., 18. Jahrhunderts die Klassizisten vom Beginne des Neunzehnten. Aber Hildebrand stellte nicht etwa eine äußerliche Nachahmung des Klassizismus dar. Er gab mehr und er gab Besseres. Er war kein Klassizist, sondern wahrhaft ein Klassiker. Die urtümliche und ursprüngliche Schöpferkraft des Genies war ihm vielleicht versagt, dazu war er denn doch zu herb und zu kühl, zu berechnend, aber er war ein Talent allerersten Ranges.

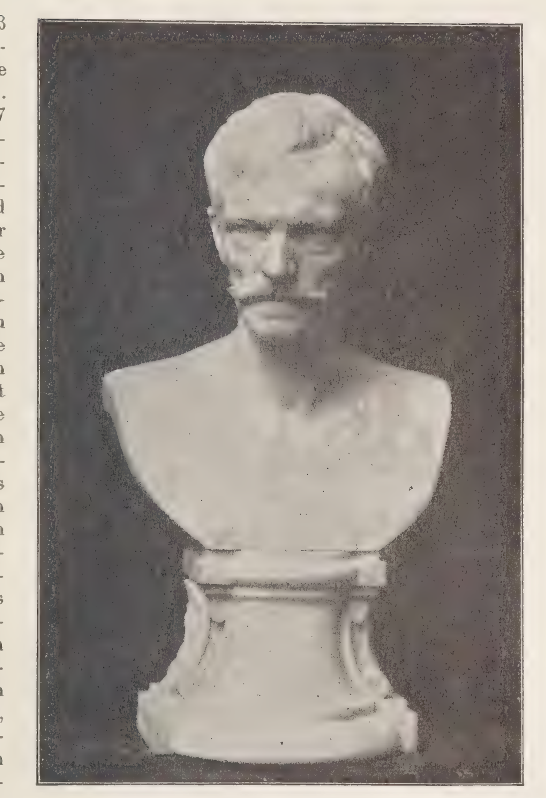


Abb. 226 Marmorbüste des Herzogs Karl Theodor in Bayern von Adolf Hildebrand
(Zu Seite 281)



Abb. 227 Bismarckmedaille von Adolf Hildebrand (Zu Seite 282)

Von deutschen Bildhauern des 19. Jahrhunderts darf nur der wahrhaft geniale Schadow höher als Hildebrand gewertet werden. Adolf Hildebrand ging wie jeder kerngesunde Künstler von der Natur aus. Aber die Eindrücke, die er von der Natur empfing, klärte er zum Stil ab. In der Natur erkannte er die natürliche Schönheit von Mensch und Tier, lernte er sie als Bewegungsmechanismen, als organische Gewächse erkennen und verstehen. Daher stehen Tier und Mensch in seinen Werken fest und sicher auf ihren Füßen, vermögen sich natürlich und wie selbstverständlich zu bewegen, und der stoffliche Charakter ihrer Oberfläche ist in lebendiger Fleischlichkeit wiedergegeben. Wie einerseits von der Natur, so ging Hildebrand andererseits vom Stoff, vom Material und von der Technik aus. Er betont das wahrhaft Plastische in der Plastik, ihre dreidimensionale Wesenheit, das der Plastik mit der Architektur Gemeinsame. Seine Kunst zeichnet sich durch eine hohe architektonische Schönheit aus. Überhaupt gelangte er von der Natur und von den natürlichen Bedingungen des Handwerks aus zu einer neuen Schönheit. Die Schönheit seiner Kunst ist wahrhaftig aus der Wahrheit geboren. Er ging vom Block aus und grub von der Oberfläche des Blocks Schicht für Schicht in die räumliche Tiefe hinein. Daher der überzeugend kubische Eindruck seiner Gebilde. So verfuhr er auch im Relief. Seine Reliefs sind nicht auf eine Fläche äußerlich aufgesetzte Dekorationen, vielmehr von einer Oberfläche schichtweise vertiefte Gebilde. Darauf beruht seine innere stilistische Verwandtschaft mit der Antike. Der Künstler war kein oberflächlicher Nachahmer der Antike, sondern ein feinfühliger und höchstbegabter Schüler der Alten. Auch von der Frührenaissance fühlte er sich mannigfach angeregt und in seinem Schaffen bestärkt und ohne italienische Frührenaissance sind gar manche seiner Bildnisbüsten nicht denkbar (Abb. 228). Hildebrand hat selbst sein ästhetisches Glaubensbekenntnis in einer schwer lesbaren und dennoch viel gelesenen Schrift: „Das Problem der Form“ niedergelegt. Wie der Maler danach streben muß, daß seine Gemälde plastisch, dreidimensional gleich den Körpern im Raume wirken, so muß die Absicht des Bildhauers darauf gerichtet sein, daß der Beschauer, von welchem Standpunkt er auch immer sein Bildwerk betrachten möge, eine geschlossene, flächige, zweidimensionale Bildvorstellung erhält. *Einer* Haupt-



Abb. 228 Kinder-Doppelbüste (Terrakotta) von Adolf Hildebrand (Zu Seite 278 und 281)

ansicht sind die Nebenansichten unterzuordnen. Hildebrand sieht sich nicht etwa nach einem geeigneten Marmor für fertige Gips- oder Tonmodelle um, sondern er schaut und haut wie Michelangelo seine Gestalten aus dem Stein heraus. Bei ihm ist alles Klarheit, Schärfe, Genauigkeit, Ernst, Ruhe, schlichtes Dasein in voller Kraft, mit einem Wort: Form. Hildebrand will die geläuterten Formvorstellungen des Bildhauers durch seine Werke dem Beschauer vermitteln. Gleich Marées geht er so sehr in der Form auf und verzichtet er so vollkommen auf alles Gedankliche, Dichterische, Gefühlsmäßige, daß sich z. B. für seinen nackten Mann in der Berliner Nationalgalerie keine bessere Bezeichnung als „Männliche Figur“ finden ließ.[153]) Wir widmen diesem neben Klinger bedeutendsten deutschen Bildhauer seiner Zeit eine ausnehmend große Anzahl von Abbildungen, um seine mannigfaltige Begabung nach ihren verschiedenen Seiten hin wie auch seine verschiedenartige Behandlung der verschiedenen Materialien zu veranschaulichen. Bei der Erfindung und Ausführung der Marmorfigur „Der Jüngling mit der Kugel“ ist der Bildhauer offenbar ganz in der reinen und klaren Formenwiedergabe des menschlich-männlichen Körpers aufgegangen und hat diesen in reicher, aber ruhiger Bewegung gegeben, wobei die Seitenansicht einen besonders schönen und wohltönenden Zusammenklang aller Linien und Bewegungsmotive ergab (Abb. 225). Der Jüngling hat sich aufs rechte Knie niedergelassen und den linken Fuß aufgesetzt, er hat sich mit der Linken auf den linken Oberschenkel dicht oberhalb des Knies gestützt, er legt sich weit vor und ist im Begriff, die Kugel zu schleudern. So ist die rechte Seite gesenkt, die linke gehoben, und wir gewahren jeden Körperteil in anderer, immer aber leicht gespannter Haltung. Der ganze Körper ist straff, sehnig, muskulös, keineswegs aber sind die Muskeln übertrieben, noch machen sie sich unangenehm bemerkbar. Dem Körper entspricht das leicht gewellte, kurz gehaltene, fest anliegende Haar, wie das scharfgeschnittene Gesicht voll gesammelter Kraft. Eine geistige Individualität herauszuarbeiten, lag dem Künstler in diesem Falle natürlich durchaus fern. Wie er im höchsten Sinne



Abb. 229 Der Wittelsbacher Brunnen von Adolf Hildebrand auf dem Maximiliansplatz zu München (Zu Seite 282)

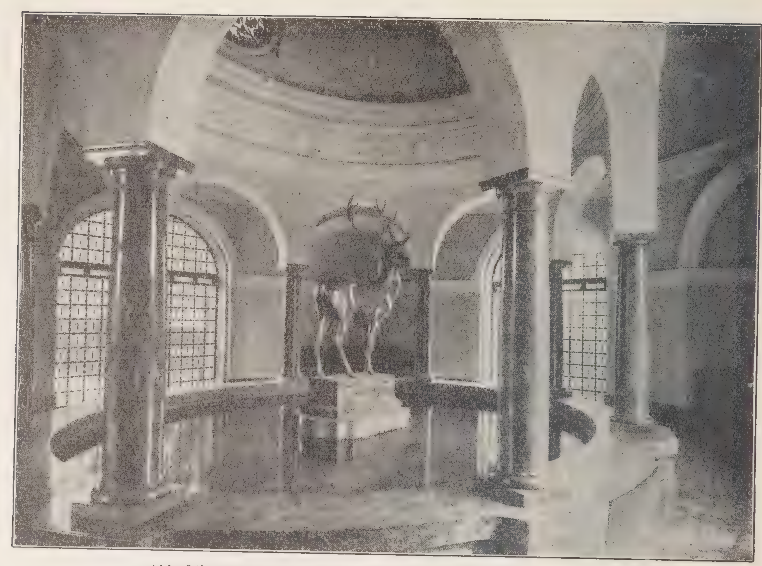


Abb. 230 Der Hubertusbrunnen in München von Adolf Hildebrand



Abb. 231 Der Hubertusbrunnen in München von Adolf Hildebrand
(Zu Seite 283)



Abb. 232 Grablegung Hochrelief in Marmor von Theodor Georgii
Grabkirche des Fürsten Henckel von Donnersmarck in Neudeck
(Zu Seite 285)

auch dieses vermochte, beweist eine stattliche Anzahl von Bildnisbüsten, wozu dem Künstler, ähnlich wie Lenbach, hauptsächlich berühmte und bedeutende Männer oder auch Frauen von starkem und ausgeprägtem Innenleben gesessen haben, wie Bismarck und General Beyer, Böcklin und der Philologe Theodor Heyse, Helmholtz und Werner Siemens, Hillebrand und Joachim, Klara Schumann und Frau Fiedler. In diesen Büsten hat Hildebrand eine tiefe Lebenswahrheit, ja eine sprechende Bildnisähnlichkeit erreicht. Dabei sind sie unter sich wieder sehr verschieden. Die Bronzebüste des Generals Beyer in der Berliner Nationalgalerie enthält z. B. ein Höchstmaß des zufällig Porträthaften in Bart und Haar, sehr charakteristisch in der Nase und in der Verschiedenheit der beiden Gesichtshälften, sowie in der naturalistischen Wiedergabe der Augensterne. Dem gegenüber tritt an dem Marmorhaupt des Philologen Theodor Heyse derselben Sammlung die antikisierende Auffassung stark hervor. Die Augen sind glatt, ohne Andeutung der Augensterne gegeben, das Haar im Empire-Geschmack gehalten und selbst der Schnurrbart erscheint stilisiert. Ganz herrlich ist die gleichfalls in Berlin befindliche Böcklin-Bronze: wie ungezwungen dieser alemannische Charakterkopf ins Antike und Römische, dieser Romantiker ins Klassische umgewandelt ist, wie sich mit einer geradezu verblüffenden Naturwahrheit ein Höchstmaß von dekorativer Schönheit verbindet, in die dieser kraftvolle Schädelbau, diese derben Formen und sprechenden Gesichtszüge, diese zahllosen Altersrunzeln nebst dieser Fülle von Bart- und Haupthaar umgegossen sind. Wir bringen hier die bei aller Einfachheit der äußeren Aufmachung vortrefflich charakterisierte Bildnisbüste in Marmor des Herzogs Karl Theodor in Bayern, der unter den Fürsten Europas durch seine menschenfreundliche Tätigkeit als Augenarzt schier einzig dastand (Abb. 226). Mit der Kinder-Doppelbüste, die Hildebrand ohne Zweifel nicht ohne Hinblick auf die florentinische Frührenaissance erfand und wobei er der Terrakotta genau Rechnung trug, sie ganz anders als den Marmor behandelte (Haarbehandlung!), hat er eine in den Linien wundervoll zusammengehende Gruppe geschaffen, im Ausdruck aber die Seelenstimmung

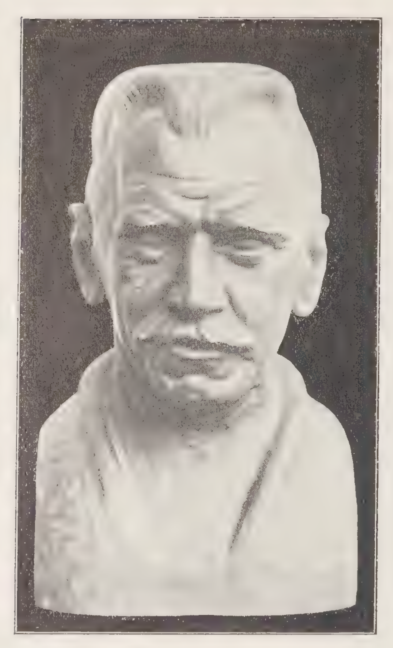


Abb. 233 Bildnis des Baumeisters Emanuel Seidl
Büste aus Holz von Fritz Behn
(Zu Seite 284 und 285)

des Kindesalters feinfühlig getroffen (Abb. 228). In Anbetracht des besonderen künstlerischen Ideals des Bildhauers Hildebrand, dem es vor allem darauf ankam, daß seine plastischen Werke einen geschlossenen Gesichtseindruck gleich einer Fläche erzielen, lag es nahe, daß er sich auf dem Gebiete des Reliefs und der Medaille betätigte. So besitzen wir von ihm eine Bismarckmedaille (Abb. 227), eine der künstlerisch wertvollsten Schöpfungen, die der Person des großen Kanzlers gelten. Wie scharf, klar und knapp, dabei dennoch groß und bedeutend sind hier die einzelnen Gesichtsformen behandelt! — Wie glücklich ist der Kopf mit Helm und Kragen in das gegebene Rund der Medaille hineingezwungen! — Wie geschickt sind die einzelnen Teile der an sich künstlerisch so schwer zu bewältigenden spröden Uniform und des Helmes zu besonderen Wirkungen verwertet! — Endlich, schaut uns Bismarck nicht aus dieser kleinen Medaille lebensvoller und bedeutender entgegen als aus so manchem großmächtigen Gemälde oder Denkmal?! —

Was Hildebrand hinwiederum in vielgliedrigen Anlagen zu leisten vermochte, beweisen der Wittelsbacher- und der Hubertusbrunnen in München, der Rheinbrunnen in Straßburg und das Brahmsdenkmal in Meiningen. Der Wittelsbacher Brunnen auf dem Maximiliansplatz zu München ist durchaus der Stelle angepaßt, auf die er zu stehen kommen sollte (Abb. 229). Den Platz charakterisiert eine so bedeutende Breitenausdehnung, daß ihr gegenüber die Höhe der benachbarten Häuser nicht aufkommen kann. Dementsprechend hat Hildebrand dem Brunnen hauptsächlich Breitenausdehnung verliehen. Mit der Rückseite lehnt er sich unmittelbar an die gärtnerischen Anlagen an, deren freundliches Grün einen lebensvollen Hintergrund für den Brunnen ergibt und seine drei lotrechten Hauptglieder kräftig zusammenschließt: den eigentlichen, im oberen Stockwerk allein wasserspendenden, in mehrere Schalen abgestuften Brunnen, die Jungfrau mit der Schale auf dem Wassertier, welche die wohltätige Wirkung des Wassers symbolisiert, und den steinschleudernden Jüngling auf dem Wasserroß, der das Wasser als feindliche Macht verkörpert. Nach vorn und unten faßt dann *ein* Brunnenrand das Ganze zusammen, unterhalb dessen das Wasser aus vielen Mäulern und Schalen fließt. Dazwischen, lediglich als schmückende Einzelheiten über die Untermauer verstreut, allerlei Wassergetier von entzückender Frische der Lebensbeobachtung. Bewundernswert ist die Einordnung des ganzen Brunnens in die gesamte Umgebung. Bewundernswert (namentlich im Gegensatz zu Begas) die Einordnung aller Teile in das künstlerische Ganze. Bewundernswert der feinfühlig abgestufte Übergang vom unbehauenen Stein zu denjenigen Teilen, die Menschen- und Tiervorbildern genau nach-

gebildet sind. Gerade an den beiden Reitern und ihren Tieren kann man die besondere Arbeitsweise des Bildhauers, das Heraushauen der Gestalten aus dem Stein, genau kennen lernen. Die Jungfrau mit der Schale ist vielleicht in der Bewegung nicht ganz glücklich auf den, an sich vorzüglich behandelten, Stier gesetzt, dagegen bildet der Jüngling mit seinem Wasserroß eine in Linie und Bewegung, Aufbau und Ausdruck vollendete Gruppe. — Ein ganz herrliches Werk, eine der schönsten und edelsten Zierden, die die Stadt München in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts erhalten hat, ist sodann der Hubertusbrunnen vor dem Neuen Nationalmuseum (Abb. 230 und 231). Den vorzüglich modellierten Hirsch[154]), der in seiner eleganten, sicheren, geradezu majestätischen Haltung mit der leichten Kopf- und Halswendung wahrhaft imponiert, umgibt eine wundervolle, in einfach bedeutende Baumassen, in große Licht- und Schattengegensätze lebendig gegliederte Halle, die im Inneren von acht dorisierenden Säulen getragen wird, mit einer großen Mittelkuppel sowie vier kleineren Nebenkuppeln eingedeckt ist, während obenauf ein prächtiger, von dem Meister eigenhändig modellierter Jäger mit einem Hirschkopf in den Händen kauert, in dem alle Linien münden und der da oben wirkt wie der Punkt auf dem I.



Abb. 234 Moltkedenkmal in Bremen von Hermann Hahn
(Zu Seite 285)



Abb. 235 Kriegerdenkmal in Eichstätt von Heinrich Waderé
(Zu Seite 285)

In diesem Zusammenhang sei auch der „Nornenbrunnen“ von *Hubert Netzer* auf dem Lenbachplatz in München erwähnt, bei dem die drei wahrhaft statuarisch gedachten, unbeweglichen Frauengestalten sich mit dem in ewiger Hast herabströmenden Wasser zu einer wundervollen Gesamtwirkung vereinigen.



Abb. 236 Beim Auskleiden Bronze von Fritz Klimsch
(Zu Seite 286)

Hildebrands auf tiefem Nachdenken begründete, an der Antike und der Renaissance gebildete, edle und strenge Auffassung von der Plastik beherrschte im großen ganzen die moderne Münchener Produktion. Unter seinem wesentlich mitbestimmenden Einfluß haben sich in München zu tüchtigen Künstlern entwickelt der Münchener Akademie-Professor *Hermann Hahn* (geboren 1868 in Kloster Veilsdorf, Sachsen-Meiningen), *Joseph Floßmann* (1862—1914), Schöpfer der „Barbarenmutter" in der Glyptothek, — tätig bei der bildnerischen Ausschmückung des Nationalmuseums, der Universität und der Max-Joseph-Brücke zu München, des Theodor Fischerschen Bismarckturmes am Starnberger See und des Messelschen Kaufhauses Wertheim in Berlin, *Hugo Kaufmann*, geb. 1868 (jetzt in Berlin), *Georg Wrba* (geb. 1872 in München) (zurzeit Dresden) und der Schöpfer zierlicher Bronze-Statuetten von wahrhaft adligem Geschmack *Theodor von Gosen* (geb. 1873 in Augsburg, Professor an der Kunst-Akademie in Breslau), *Theodor Georgii, Cipri Adolf Bermann* (geb. in Vöhrenbach in Baden), u. A. *Fritz Behn* (geb. 1878 in Kl. Grabow i. M.) zeichnet sich durch seine Büsten in Bronze und Marmor aus (Abb. 233). Desgleichen *Erwin Kurz. Bernhard Bleekers* (geb. 1881 in Münster in Westfalen) männliche Porträtbüste aus Marmor auf der Münchener Sezessionsausstellung 1912 kam in der äußeren Aufmachung dem Klassizismus von vor hundert Jahren sehr nahe, wenn auch die moderne Arbeit ihm gegenüber das stärkere Lebensgefühl voraus hat. *Hans Schwegerle* schien mit seinen reizvollen Statuetten „Adam und Eva" mit den berühmten, einst Albrecht Dürer selber, jetzt Konrad Meit zugeschriebenen Holzschnitzereien der deutschen Renaissance in einen idealen Wettstreit treten zu wollen. Auf dem Ausstellungsgelände der Stadt München, das überhaupt von guter Plastik belebt ist, zeichnen sich *Carl Eppinghaus* durch seine „Phantasie", *Ulfert Janssen* (geb. 1878 in Bilawe, Schlesien, Professor für Modellieren an der Technischen Hochschule in Stuttgart) durch seine prächtigen Steinböcke und *Joseph Wackerle* (geb. 1880 in Partenkirchen, gebildet in München und Rom, 1907—10 künstlerischer Leiter der Porzellanmanufaktur Nymphenburg, dann in Berlin, seit 1917 Professor an der Kunstgewerbeschule in München) durch seine humorvollen Porzellanfiguren[155]) aus. Von letzterem rühren auch die tragenden Figuren in der Aula des einzig schönen

Münchener Universitätsgebäudes her. Wir geben von der Münchener Produktion im Sinne und im Geiste Hildebrands drei charakteristische Proben, die eine für das Bildnis, die andere für die mehrfigurige Komposition, zugleich gewissermaßen für die historisch-religiöse Kunst, die dritte für das Reiterdenkmal (Abb. 232, 233 und 234).

Für Eichstätt hat *Heinrich Waderé* (geb. 1865 in Kolmar im Elsaß) ein selten schönes, würdiges und monumentales Kriegerdenkmal geschaffen, das im Jahre 1911 enthüllt wurde: einen Löwen mit der linken Pranke auf einer Kugel, hoch droben auf romanisierender Säule, die sich ihrerseits auf gewaltigem quadratischem Sockel erhebt (Abb. 235). Ein Denkmal, das sich vor der schlicht großzügigen gotischen Schranne zwischen zwei mächtigen Eichen angesichts des romanisch-gotischen Domes sehr glücklich ausnimmt und geradezu ein Musterbeispiel dafür bildet, wie der moderne Künstler gewachsener alter künstlerischer Kultur Rechnung tragen soll und kann, ohne seine eigene Zeit zu verleugnen.

Indessen erstreckte sich der unmittelbare Maréeseinfluß nicht auf Hildebrand und seine Schule allein, vielmehr hatte sich auch *Artur Volkmann* (geb. 1851) in Rom dem Maréeskreise angeschlossen und hat seine Kunst an Marées orientiert. Er ist Leipziger von Geburt, hat in Dresden bei Hähnel, in Berlin und in Frankfurt studiert, aber auch erst in Rom die entscheidenden Anregungen empfangen. Er hat sich noch ungleich inniger als Hildebrand an den großen Anreger Marées



Abb. 237 Die Amazone von Arthur Volkmann
Dresden, Albertinum
(Zu Seite 286)

angeschlossen, ja verschiedene Erfindungen des Malers geradezu in Bildnerei ausgeführt. Aber die römischen, antiken und Marées-Einflüsse haben bei ihm, seiner anderen Geistesart entsprechend, eine nicht unwesentlich andere Wirkung ausgeübt. Hildebrand war herb, streng, durch und durch männlich. Volkmann gab sich ungleich weicher und malerischer. Während Hildebrand Athleten meißelte, modellierte Volkmann je einen Eros und einen Orpheus, während Hildebrand den männlichen Körper als Modell bevorzugte, hat sich Volkmann auch von dem weichen Reiz des Weibes künstlerisch in hohem Maße anregen lassen (Abb. 237). Während Hildebrand Bronze und naturfarbener Marmor am meisten lag, hat Volkmann, wohl nicht unbeeinflußt von des Albertinum-Direktors Georg Treu im Jahre 1884 erschienener Schrift: „Sollen wir unsere Statuen bemalen? —", geradezu in Polychromie geschwelgt. Und man fühlt, wie diese reiche Farbigkeit seinem Wesen ebenso gemäß ist, wie es Hildebrands anderer Art die herbe Ursprünglichkeit des Steins und der Bronze war. Während Hildebrand nach absoluter Formenschönheit strebte und dementsprechend schlechthin einen „nackten Mann" meißelte, hat Volkmann dem Inhaltlichen in seiner Kunst einen nicht geringen Raum vergönnt und, wie gesagt, einen Orpheus und, sehr charakteristisch, einen Eros geschaffen. Bisweilen hat er auch das burleske Genre gestreift (Silen auf einem Esel) oder ist er gar ob seiner Farbenfreudigkeit in fast allzugroße Erdennähe geraten, insgesamt aber steht auch er als ein großer, edler und wahrhaft plastisch gesinnter Künstler da.

Von Berliner Künstlern ist in diesem Zusammenhang der hochbegabte, vom Radierer zum Bildhauer gewordene *Ernst Moritz Geyger* (geb. 1861 in Berlin, nachmals Professor an der Kunst-Akademie in Dresden, seit 1900 in Florenz, 1918 nach Berlin zurückberufen) wiederum aufzuführen, der Fein- und Kleinmeister, der aber auch lebensgroße Statuen geschaffen hat, und der wohl von Begas ausgegangene und von den Franzosen beeinflußte *Fritz Klimsch,* dessen schöne Bronzefigur „Beim Auskleiden" (Abb. 236) man als würdiges weibliches Gegenstück mit dem „Jüngling mit der Kugel" von Hildebrand



Abb. 238 Kaiser Friedrich-Denkmal in Bremen von Louis Tuaillon
(Nach Photogravüre Franz Leuwer, Bremen)

vergleichen möge (Abb. 225). Auch der Holzbildhauer *Max Kruse* (geb. 1854) wird gelegentlich mit Hildebrand in Parallele gesetzt.[156]) Der offenbar von Hildebrand und Marées beeinflußte *Louis Tuaillon* (1862 bis 1919), geboren zu Berlin, auf den ein achtzehnjähriger Aufenthalt in Rom die entscheidende Wirkung ausgeübt haben dürfte und dessen bronzene Amazone zwischen dem Neuen Museum und der Nationalgalerie zu Berlin durch ihre erstaunliche Lebenswahrheit und zugleich edelste Schönheit allgemeines Aufsehen erregt, hat im schärfsten Gegensatz zu Maison sein Denkmal des Kaisers Friedrich für Bremen ins Heroische und Monumentale stilisiert, von der Zeittracht ganz abgesehen, ja sogar in den Äußerlichkeiten der Bekleidung und des Pferdegeschirrs auf das 17. Jahrhundert und die Antike zurückgegriffen, offenbar weil ihm diese seiner heroischen Auffassung mehr entgegenzukommen schienen. Aber nicht deswegen, vielmehr trotzdem hat nach unserer Meinung Tuaillon seine ungeheure Wirkung erzielt: Mann und Roß gehen in den Linien und Massen zu einer herrlich harmonischen Gruppe zusammen, Mann und Roß verraten eine überaus kräftige und lebendige Formenanschauung. Dabei erweckt das Bildnis des Kaisers Friedrich den überzeugenden Eindruck vollendeter Porträtähnlichkeit. Unsere Abbildung gibt wohl einen Begriff von all diesen Vorzügen, nur ist sie leider so aufgenommen, daß die Hinterfüße zusammenzulaufen scheinen, während sich in Wirklichkeit alle Formen klar und bestimmt gegeneinander absetzen (Abb. 238). Wir nehmen keinen Anstand, zu erklären, daß seit den Tagen des großen Andreas Schlüter auf deutschem Boden kein Reiterdenkmal von so hoher künstlerischer Bedeutung entstanden ist. Und derselbe Tuaillon hat in überlebensgroßem Maßstab eine Reiterstatue Wilhelms II. für die Kölner Rheinbrücke geschaffen, die den Kaiser in der Tracht seiner Zeit, unter dem Flügelhelm der Garde du Corps darstellt — mit genauester Wiedergabe nicht nur aller Einzelheiten der Uniform, wie des Sattel- und Zaumzeugs, sondern auch der prachtvoll edlen Haltung, der vortrefflich studierten Anatomie und der richtigen Schrittbewegung des Pferdes. In der Schrittbewegung stimmt das Pferd bei aller sonstigen Verschiedenheit mit dem berühmten Gattamelata-Denkmal von Donatello überein (vgl. Lübke-Semrau, Band III Abb. 129). Diese Kaiser Wilhelm-Statue, von der sich eine Replik, eine grün patinierte Bronzestatuette in der Berliner Nationalgalerie befindet (Abb. 239), hält nun dem antik aufgefaßten Kaiser Friedrich-Denkmal vollkommen die Wage, ja sie geht gerade deswegen noch darüber hinaus, weil jetzt, wie in

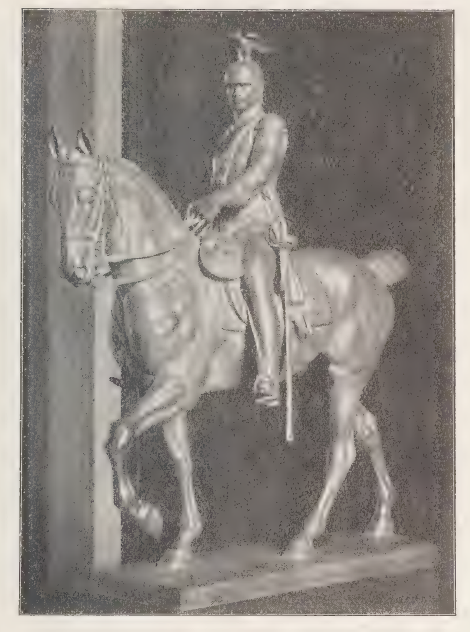


Abb. 239 Bronzestatuette Kaiser Wilhelm II. von Louis Tuaillon
Berlin, Nationalgalerie



Abb. 240 Löwe vor der Nationalgalerie von August Gaul

den guten alten Zeiten der Antike, des Mittelalters und der Renaissance, die Kunst aus dem wirklichen Leben herausgeholt ist. Die Kunst — denn wie sich hier Naturwahrheit, Lebensfülle, Bewegungsdrang mit feinstem Stilgefühl verbinden, wie die Massen verteilt und der Aufbau des Gesamtwerks rhythmisch abgewogen und durchgegliedert ist, beweist, daß Tuaillon sich von der Amazone über das Kaiser Friedrich-Denkmal zu der Kaiser Wilhelm-Statue ständig und sicher weiter entwickelt hat. Empfing man bei der Amazone trotz all ihrer sonstigen Vorzüge den peinlichen Eindruck, daß Roß und Reiterin nicht zwingend zusammengehören, weder im poetischen, noch im formalen Sinn, mochte beim Kaiser Friedrich immer noch in etwas der äußerlich zeitfremde Aufputz stören, so ist jetzt schlechthin die Vollkommenheit selber erreicht.

Wahre Wunder an lebensvoller Wiedergabe der Tiere, z. B. der Gänse oder auch der Ziegen (Abb. 241), vollbrachte der Berliner Bildhauer *August Gaul* (1869—1921), geboren in Großauheim bei Hanau, ein Begas-Schüler, der an dessen Kaiser Wilhelm-Denkmal in Berlin das Beste, die Löwen, modelliert hat. Der köstliche Bärenbrunnen in der Außennische des Wertheimschen Geschäftshauses am Leipziger Platz rührt auch von ihm her. Sein Entenbrunnen in der Hardenbergstraße zu Charlottenburg aber ist im besten Sinne des Wortes bei Alt und Jung volkstümlich geworden.[157]) Man darf Gaul wohl mit Recht den bedeutendsten modernen Tierbildhauer Deutschlands nennen. Im Gegensatz zu dem Franzosen Barye, der in seinen prächtigen Kleinbronzen die Tiere in leidenschaftlich gewaltsamer Bewegung wiederzugeben liebte, gab sie Gaul im Zustand mäßiger Bewegung oder gar in völliger Ruhe. Er ging von der Natur aus, erkannte den

konstruktiven Aufbau der Tiere, wie er auch die ihnen natürliche Schönheit voll empfand, so vermochte er sowohl ihre organische Form treffsicher wiederzugeben, wie auch den Charakter der Oberfläche in stofflich überzeugender und ornamental reizvoller Art nachzubilden und auszugestalten. Aus der gründlichen Versenkung in ihre Wesenheit aber ergab sich ihm die richtige Auffassung ihres Seelenlebens gleichsam wie von selbst, ohne daß er je aufdringlich und unsachlich wurde. So entstand auch ihm die Schönheit seiner Kunst aus der Wahrheit, Natur ward zur Form, zum Stil geläutert. Denn bei allem verblüffenden Wirklichkeitssinn war auch Gaul eine hohe Kompositionsbegabung eigen. Man hat seinen herrlichen stehenden Löwen der Berliner Nationalgalerie mit dem mittelalterlichen Braunschweiger Löwen (Lübke-Semrau Bd. II, Abb. 403), andererseits mit den babylonischen Löwen (Bd. I, Abb. 104) verglichen. Nicht zu Unrecht. Der erste Vergleich aber ist noch durchschlagender als der zweite. Schon daß die Babylonier schreitend dargestellt sind, während der Gaulsche wie der Braunschweiger Löwe in voller Monumentalität ruhig dastehend aufgefaßt ist. Vergleicht man wieder die beiden letzteren miteinander, so erkennt man, um wie viel eingehender die Naturbeobachtung, um wie viel reicher die Nuancierung des Umrisses und die Binnen-Modellierung des Modernen, während er an die Dynamik oder sagen wir es auf gut Deutsch: an die Schneid der wahrhaft klassischen alten Bronzefigur denn doch nicht ganz heranreicht.

Eine wiederum völlig andere Art, mit der Plastik stilvolle Wirkungen zu erreichen, vollzieht sich im Zusammenhang mit der Baukunst und läuft entweder auf deren Schmuck hinaus, wobei die Bildnerei die Rolle der Dienenden spielt, oder im Gegenteil auf eine heroische Monumentalplastik, wofür die Baukunst nur Hintergrund, Umgebung oder Sockel bildet. Endlich verbinden sich Bildnerei und Baukunst bisweilen zu organischen Einheiten, und dann entstehen, wie einst in den klassischen Zeiten der Kunst, hervorragende Werke von bleibendem Werte. Die erstgenannte dekorativ verwandte Plastik ist vielfach und in guten Beispielen



Abb. 241 Ziegen, Bronze von August Gaul



Abb. 242 Der Bismarckturm am Starnberger See von Theodor Fischer

in München vertreten, wobei sich die Barock- und Rokokoüberlieferung günstig und glücklich bemerkbar macht. Als beliebiges Beispiel unter vielen sei der plastische Schmuck der Schauseite des katholischen Kasinos an der Barerstraße genannt. Mit besonderem Geschick verstand der Baumeister *Theodor Fischer* (geb. 1862 in Schweinfurt), die Plastik als flächebelebenden Schmuck seinen Bauten einzugliedern, man betrachte daraufhin das Schulgebäude an der Luisenstraße in München. Aber am bedeutendsten offenbart sich seine Kunst nach dieser wie wohl überhaupt nach jeder Richtung an seinem Bismarckturm (Abb. 242). Die vielen Bismarcktürme und Bismarckdenkmäler, die allüberall in unserem Vaterlande errichtet wurden, haben wenigstens zu einigen hervorragenden künstlerischen Leistungen geführt, so im äußersten Norden und im äußersten Süden unseres Vaterlandes, bei Hamburg und bei München. Bei der Schöpfung seines Bismarckturmes am Starnberger See verzichtete *Theodor Fischer* von allem Anfang an darauf, das Denkmal in einer Wiedergabe der leiblichen Erscheinung des Helden gipfeln zu lassen. Statt dessen wagte er kühn den Versuch, dessen Wesen und den Inhalt seines Lebens in architektonischer Formensprache zu veranschaulichen, zu der

Reliefplastik teils allegorischer, teils schlicht erzählender Art ergänzend hinzutritt. Fischer hat dabei gelegentlich auch einem gesunden Humor im Sinne der alten deutschen Meister Ausdruck verliehen. Diese Reliefplastik ist nun so frei und ungezwungen wie Grabsteine und Epitaphien über eine alte Kirchenmauer und dabei mit feinstem Gefühl für dekorative Wirkung über das baukünstlerische Denkmal verteilt. Dieses selbst ist in durchaus modernem, das heißt in einem in die alten Stilbegriffe nicht einzuschachtelnden und von dem begabten Künstler vollkommen frei erfundenen Stile erbaut, wohl aber ward es, wie alle Fischerschen Werke, vom Geist des Romanismus wesentlich beeinflußt (Abb. 242). Der Ernst, die Schwere, die Wucht, aber auch der freischwebende Rhythmus des romanischen Stils kehren in Fischers Schaffen wieder. Am Bismarckturm hat er auch den romanischen Rundbogen verwandt, den er aber weiter und breiter spannte, als es diesem Stil ursprünglich eigen ist. Auf einem mächtigen, quadratischen Unterbau erhebt sich der Bismarckturm, zu dem vier Treppen hinaufführen, die je in der Mitte der vier Seiten angebracht sind. Der Unterbau ist mit einem Dach versehen, das außen von Arkaden getragen wird. Aus der Mitte des Daches wächst der eigentliche Turm empor und läuft in einen schlichten Helm aus, den der deutsche Reichsadler krönt. Das ganze Denkmal wirkt ernst und ergreifend, zugleich aber auch befremdend an den lieblichen Ufern des oberbayerischen Vorgebirgsees. Es unterscheidet sich durch seine strengere Form und seine dunklere Naturfarbe bedeutsam von den freundlichen, schneeweißgestrichenen Kirchtürmen, die sonst am Seeufer emporragen, und kann gleichsam als ein Wahrzeichen dafür gelten, daß seither auch jene bisher unter kirchlicher Leitung behaglich für sich dahinlebenden Lande in das ernstere und schwerere gemeinsame deutsche Leben einbezogen wurden. — Im Vorbeigehen sei noch erwähnt, daß Theodor Fischer für die Universitätsstadt Erlangen, an der sein großer Schweinfurter Landsmann Rückert dereinst Professor für orientalische Sprachen war, den reizvollen Entwurf für das Rückertbrünnlein geschaffen hat (vgl. die Schlußvignette).

Noch ungleich größer und bedeutender als der Bismarckturm am Starnberger See wirkt das Hamburger Bismarckdenkmal, das in der heroisierten und monumentalisierten Gestalt des Helden selbst gipfelt, der wie ein alter niedersächsischer Roland mit dem mächtigen Reichsschwert in beiden Händen aufgefaßt ist (Abb. 243). Während die berühmteste von den 26 Rolandsäulen, die sich größtenteils im deutschen Nordosten erheben, der gotische Roland aus dem Jahre 1412 vorm Rathaus in Bremen 5,8 Meter mißt, reckt sich der moderne Riese bis zu beinahe 15 Metern in die Höhe. Dabei steht er auf gewaltigem Sockel und das ganze Denkmal bekrönt wiederum einen Hügel. So übt dieses „Denkmal“ im wahrsten Sinne des Wortes eine schier überwältigende, eine „großkünstlerische“ Wirkung, auch eine bedeutende Fernwirkung aus. Indessen sind es durchaus nicht die gewaltigen Abmessungen allein, welche die Größe der Erscheinung bedingen, vielmehr wirkt auch das Gesamtwerk wie der Bismarck, für sich allein aufgenommen, je in der kleinsten Abbildung groß. Das liegt schon an der in sich geschlossenen Massenwirkung, so daß nirgends der blaue Himmel hindurchscheinen kann. Das ganze Denkmal ist ferner (wie sich schon aus der Abbildung ergibt) so angelegt, daß alle seine Teile und Glieder dazu dienen, die Gestalt des Helden um so wirksamer hervortreten zu lassen. Schon die unendlich vielen Stufen mit ihrem reichen Licht- und Schattenspiel erwecken die Vorstellung von der gewaltigen Höhe, auf der der Fürst steht. Die Gliederung in Lotrechte und Wagrechte ist überaus glücklich, so zwar, daß erstere überwiegen. Von der ausgedehnten Breitenanlage der unteren Treppen bildet der Mittelbau einen sehr glücklichen Übergang zu der schmalen Hochfigur des Helden. Der ganze Bismarck bildet eine einzige Vertikale und der Kopf wirkt wie eine ge-

ruhsam abschließende Steinkugel auf gewaltig hochragendem Steinpfosten. Dabei hat der Künstler schier das Wunder fertig gebracht, in dieser nichts weniger als realistischen, vielmehr durchaus stilisierten Statue die Vorstellung der deutschen Nation von unserm einzigen Otto von Bismarck überzeugend und hinreißend zu verbildlichen. — Es herrscht nun Streit darüber, wer als der eigentliche geistige Urheber des Hamburger Bismarckdenkmals anzusehen ist, und es ist uns leider trotz dahin zielender Bemühungen nicht gelungen, das Material zusammenzutragen, das ein vollkommen objektives, geschichtlich abschließendes Urteil ermöglichte. Tatsache ist, daß der Baumeister *Emil Schaudt* den künstlerisch hochbedeutenden architektonischen Aufbau und der Berliner Bildhauer *Hugo Lederer* (geb. 1871 in Mähren, einst Schüler Schillings in Dresden) die grandiose Figur geschaffen hat. Der dem ganzen zugrunde liegende Gedanke ist aber älter als die Entwürfe der Schaudt und Lederer. Bei einer Feier, die ein Verein dem Fürsten Bismarck gegeben, wurde vor seinen Augen aus einem Hünengrab im Sachsenwalde ein Bismarck-Roland ausgegraben. Jedenfalls sind hier Baukunst und Bildnerei eine ideale Verbindung miteinander eingegangen, wobei aber der Bildnerei das letzte und entscheidende Wort zusteht, in der eben die monumentale Wirkung des Gesamtkunstwerkes gipfelt. Es ist merkwürdig und sicherlich kein Zufall, vielmehr von tief innerer Bedeutung, daß die deutsche Bildnerei modernen Stils in einem Werk gipfelt, das nicht bloß Augen- und Sinnengenuß für ästhetische Feinschmecker bildet, vielmehr einen großen nationalen Inhalt umschließt. Es steht da wie ein einziger steingewordener Mahn- und Weckruf für unsere irregeleitete deutsche Gegenwart. Das ganze Denkmal wirkt wie eine bildkünstlerische Übertragung jenes herrlichen Ausrufs von unserm größten Dichter-Tonkünstler Richard Wagner:

„Für deutsches Land das deutsche Schwert!“ —

In unmittelbarem Zusammenhang mit dem Hamburger Bismarck muß das Völkerschlachtdenkmal bei Leipzig betrachtet werden, weil auch hier ein großer nationaler Gedanke nach bildkünstlerischer Verkörperung rang, weil auch hier die Wirkung in der Masse, in der gegliederten Masse gesucht wurde, weil auch hier Bildnerei und Baukunst zu einem einheitlichen Gesamteindruck zusammenhalfen (Abb. 244 und 245). Aber das unterscheidet beide Denkmäler (den in ihnen niedergelegten Absichten entsprechend) von vorherein, daß in Leipzig die Architektur vorherrscht und die Plastik ihr bei aller Eigenbedeutung im letzten Grunde doch nur dienend zugesellt ist. Die Wirkung ist hier durchaus in der Wucht gesucht: ein ganz gewaltiger Steinblock! — Etwas urtümlich Nibelungenhaftes! — Gleichsam eine Verbildlichung aller zusammengeschweißten Kraft deutschen Volkstums und deutscher Wehrhaftigkeit. Wo ist je Ähnliches in deutscher Kunst angestrebt und versucht worden? — Man muß bis auf das Grabmal Theoderichs in Ravenna zurückgehen, um überhaupt auf ein an Wucht und Wirkung vergleichbares Bauwerk zu stoßen. Hier wie dort jeweils eine Hauptgliederung in einen vieleckig gestalteten Unterbau, einen runden Oberbau und eine Art abschließender Kuppel. Jeweils scharfe Ecken und Kanten und gewaltig zusammenschließende Rundbogen. Sonst freilich lauter Unterschiede. Schon daß in Leipzig Plastik einbezogen ist. Das Völkerschlachtdenkmal ist ein Werk des in Düsseldorf geborenen Baumeisters *Bruno Schmitz* (1856—1916), den wir schon im ersten Teil unserer Darstellung als Schöpfer dreier großer Kaiser-Wilhelm-Denkmäler am Kyffhäuser, über der Porta Westfalica und am Deutschen Eck bei Koblenz gerühmt haben. Den Auftrag zum Völkerschlachtdenkmal erhielt er 1895 und erst 1913, ein Jahr vorm Ausbruch des Weltkrieges wurde es enthüllt. Schmitz hatte sich zur plastischen Mitarbeit an seinem Werk den geeignetsten jungen Bildhauer, wahrhaft einen Architektur-Bildhauer *Franz Metzner* (1870—1919) zu gewinnen gewußt,



Abb. 243 Bismarckdenkmal bei Hamburg von Emil Schaudt und Hugo Lederer
(Nach Phot. Koppmann & Co., Hamburg)



Abb. 244 Das Völkerschlacht-Denkmal zu Leipzig von Bruno Schmitz, Plastik von Franz Metzner

der in Böhmen geboren, damals aber bereits an der Königlichen Porzellan-Manufaktur in Berlin tätig war. Als ein stattlicher Mann mit glühenden Augen[158]) wird er in seinen reifen Jahren geschildert. Und stark und glühend ist auch der Eindruck seiner Kunst. Stark und von einem glühenden inneren Leben erfüllt sind die Hünen, die Riesen, die Urgermanen, die er geschaffen. Sie sprengen alle Fesseln der Überlieferung, ein Riesengeschlecht für sich, ungeschlacht in ihrer Erscheinung und in ihren Bewegungen, gleichsam aber auch in ihrem Seelenleben Symbole übermenschlicher Kräfte und Tätigkeiten. Der Klassizität, wie man sie gemeinhin versteht, stehen diese Gestalten gänzlich fern, auch von französischem Einfluß

blieben sie unberührt, überhaupt von der lateinischen Kultur, nur daß etwa Michelangelo bei ihnen Pate gestanden. Sie dehnen sich, sie recken sich, sie winden sich, sie legen den Kopf auf die Schulter, bei all ihrer Kolossalität erweisen sie sich aber doch von einer ungeheuren Beweglichkeit erfüllt. Insofern hat vielleicht die Tätigkeit an der Porzellan-Manufaktur, die man als einen Zwang und eine Qual für das nach so ganz anderen Zielen strebende Talent Metzners bezeichnet hat, gerade ausgezeichnete Früchte getragen. Metzner war Architektur-Bildhauer und er hat das Glück gehabt, daß seine architektonisch empfundenen, nach Anschluß an Wände und nach Eingliederung in Räume verlangenden Gestalten auch in und an wirklichen Bauten Unterkunft fanden. So durfte er einen Nibelungenbrunnen für Prag schaffen, eine Aufgabe, die ihm gewiß wie keine zweite entsprechend war, so ein Hindenburg-Denkmal, so ist er für das Lichtspielhaus am Nollendorfplatz in Berlin mit dem Architekten Oskar Kaufmann zusammen tätig gewesen, so hat er vor allem am Völkerschlachtdenkmal mitgewirkt. Hier füllen seine Granitfiguren von Kriegern und Wächtern paarweise den Bau im Inneren, während sie, von fern an Lederers Bismarck erinnernd, den oberen Rundbau von außen im Kranz umschließen. Man hat aus diesen Helden neben titanischem Trotz und sittlicher Stärke einen Klang von Trauer, stummer Klage und Sehnsucht heraushören wollen. Das Denkmal ist ein Jahr vorm Ausbruch des Weltkrieges vollendet worden. Dürfte man da von einem unbewußten Symbol des trotz aller titanenhaften Anstrengungen dennoch unterliegenden alten Reiches und einer glühenden Sehnsucht nach einem neu auferstehenden herrlicheren Großdeutschland phantasieren? — Franz Metzner und Bruno Schmitz war es noch einmal vergönnt, zusammenzuwirken. Jetzt handelte es sich aber nur um eine Auf-



Abb. 245 Pfeilerrelief vom Völkerschlacht-Denkmal von Franz Metzner

gabe niedrigeren Ranges. Sie schufen das Speisehaus Rheingold in Berlin. Verfasser gesteht, in diesem überreich aufgemachten Massenbetriebs-Ausschank keine reine Freude empfunden zu haben. Ungleich vornehmer und anheimelnder wirkte da doch das streng im modernen Stil ausgestaltete und durchgeführte, leider seit Jahren bereits wieder geschlossene Weinhaus Trarbach in Berlin.

Als ein schönes Beispiel moderner, mehr dekorativer deutscher Bildnerei in Verbindung mit der Baukunst mag das stolze, in Stein gehauene Menschenpaar von *Ludwig Habich* (geb. 1872) genannt sein, das vor dem Ernst-Ludwig-Haus von Olbrich in Darmstadt steht. Unsere Abbildung (Abb. 246) gibt nur ein Stück des langgestreckten Gebäudes wieder. Aber auch vor dem ganzen, verhältnismäßig weit ausgedehnten und dabei niedrigen Hause kommen die beiden riesenhaften Gestalten kräftig zur Geltung. Sie führen wohl ein selbständiges Eigenleben, tragen aber wesentlich dazu bei, die Wirkung der Eingangspforte zu verstärken. Die Gestalten sind Türhüter, wehren nach außen, weisen nach innen und steigern durch ihre Körper- und Blickwendung die zusammenschließende Kraft des mächtig sich wölbenden Türbogens. Hinter ihnen erhebt sich das Haus, daher sind sie durchaus auf Vorderansicht gearbeitet und rückwärtig mit dem Stein verwachsen. Der Mann ist eine gewaltige Erscheinung von fest zusammengefaßter Kraft, und wenn auch nur ein Nachfahr, so doch ein würdiger Sproß aus dem Geschlecht des Michelangeloschen David. Die Frau ein stolzes, hoheitsvolles Weib von königlichem Anstand, der die üppigen Haarmassen wie die unendlich vielen Gewandfalten in schönen Wellenlinien über die herrlichen Glieder herabrieseln. Habich hat auch sonst köstliche Arbeiten geliefert, höchst reizvolle Bronzestatuetten hessischer Fürsten, einen Flötenbläser, eine Brunnenfigur, einen vorzüglich beobachteten, auf der Seite liegenden Hund (Setter) u. a. Von dem Darmstädter Goethedenkmal ist schon (auf S. 263) die Rede gewesen.

Während in Darmstadt eine lockere Verbindung zwischen Baukunst und Bildnerei besteht, während Theodor Fischer geschmackvoll schmückende Reliefplastik über seine Denkmäler willkürlich verstreut, stellt allein der Hamburger Bismarck eine organische Einheit zu annährend gleichen Rechten und Pflichten zwischen den beiden Schwesterkünsten dar, dagegen dient beim Völkerschlachtdenkmal die Plastik der Architektur, während der Hildebrandsche Hubertusbrunnen ein klassisches Beispiel dafür bildet, wie der stilvolle Eindruck einer Plastik durch eine im wesentlichen dienende, in diesem Fall einrahmende Architektur gehoben werden kann. Freilich ist bei diesen Vergleichen auch nicht außer acht zu lassen, daß es sich je um verschiedene Aufgaben handelte.

Inzwischen hatte sich gegen die klassizistische Richtung Hildebrandscher Observanz, wie im Jahrhundert vorher gegen den damaligen Klassizismus in der Romantik, bereits wieder ein Rückschlag geltend gemacht — nicht nur in der Klingerschen Bildnerei, sondern auch ganz unabhängig davon und zwar in den Kreisen jüngerer Künstler. Und auch diesmal umfaßte dieser Rückschlag wenigstens wieder romantische Tendenzen. Bei aller Vortrefflichkeit in der formalen Abrundung machte sich eben in der Hildebrandschen antikisierenden Kunstrichtung Münchens bisweilen ein gewisser Mangel an Wärme, an innerem, seelischem Erleben geltend, fehlt ja doch schon den großen Begründern der Schule, den Marées wie Hildebrand, bei all ihren sonstigen Vorzügen — die deutsche Innigkeit. Auf diesen Mangel in der Maréesschen Begabung hatte seinerzeit schon Arnold Böcklin mit treffenden Worten hingewiesen. Und nun lief die Hildebrandschule Gefahr, zu viel auf den Lehrmeister statt in die Natur zu schauen, sich einer äußerlich glatten Formenkunst hinzugeben, statt ihre Gebilde von innen heraus zu beseelen. Wie über Hildebrand hinaus gegangen werden konnte, haben



Abb. 246 Mittelteil des Ernst-Ludwig-Hauses zu Darmstadt von Joseph M. Olbrich
Steinfiguren von Ludwig Habich

wir oben an Metzner gesehen, der seinerseits bereits dem (später im Zusammenhang zu behandelnden) Expressionismus zustrebte.

Nun sollte man meinen, das nächstliegende Korrektiv gegen die erkältende Wirkung übermäßiger klassizistischer Einflüsse müßte für deutsche Künstler allemal in dem Anschluß an die seelenvollen und dabei technisch so gediegenen altdeutschen Meister liegen. Hatte sich schon Theodor Fischer willig dem überwältigenden ernsten und schweren Rhythmus des romanischen Stiles hingegeben, so schloß sich sein fränkischer Landsmann *Ignatius Taschner* (1871—1913) an die altdeutschen Meister der Dürerzeit an, wobei er sich allerdings mehr von ihrer Technik, ihrem Naturgefühl und dem auch bei ihnen gelegentlich hervorblitzenden schalkhaften Humor als gerade von ihrer seelenvollen Auffassung beeinflussen ließ. Taschner wurde in Kissingen geboren. Er war Schüler der Münchener Akademie, Lehrer an der Kunstschule in Breslau, später aber in Wien und in Berlin tätig. In Mitterndorf bei Dachau ist er gestorben. Ein würdiger Nachfahr der deutschen Spätgotiker erwies sich dieser humorvolle, handwerklich tüchtige, dekorativ feine, von tiefer Naturempfindung erfüllte Künstler allen Sätteln gerecht.[159]) Von seinem köstlichen holzgeschnitzten „Wanderer", der uns unmittelbar an Hermann Hesses „Knulp" erinnert, ist man im Zweifel, ob man die an den Altdeutschen von der Art Tilmann Riemenschneiders geschulte Mache (Hände, Fältelung!) oder den kecken Griff ins volle Menschenleben mehr bewundern soll, mit dem er den armen,



Abb. 247 Der Wanderer, Holzplastik von Ignatius Taschner
(Nach Photographie F. Bruckmann, München)

zerlumpten, abgemagerten Handwerksburschen, dem dabei der Schalk im Nacken sitzt, mit vollendeter Naturtreue dargestellt und dabei doch zweifellos in die Sphäre des bildkünstlerischen Stils erhoben hat (Abb. 247).

Endlich sei in diesem Zusammenhang *Max Heilmaier* (1869—1923) genannt, vielleicht der bedeutendste Vertreter einer aus starker deutscher Überlieferung hervorgegangenen Richtung innerhalb der Plastik des letztverflossenen Menschenalters, auf den daher etwas näher eingegangen werden soll. Er bildete das plastische Gegenstück zu seinem jüngeren Freunde, dem Graphiker und Maler Rudolf Schiestl. Georg Lill hat Heilmaier eine liebevoll eingehende Sonderdarstellung gewidmet.[160]) Heilmaier war ein untersetzter rötlichblonder Mann mit klarblickenden hellblauen Augen und von zusammengefaßter Kraft, dem eine natürliche, bäuerlich-aristokratische Vornehmheit eigen war, wie sie nicht selten in altbayerisch-österreichischen Landen anzutreffen ist. Ein urgermanischer Mensch, durch und durch bodenständig. Die Familie läßt sich als „Lederer"-Familie bis aufs 16. Jahrhundert zurückverfolgen, und in dieser Familie hielt sich stets ein gewisses Familienbewußtsein lebendig, wovon sich auch der Künstler tief durchdrungen fühlte. Schon der Vater war in seiner Art ein origineller Mensch gewesen, ein rechtlicher Kaufmann und weit und breit hochgeachteter Bürger und Ehrenbürger seiner Vaterstadt, einsilbig, streng, hart gegen sich und seine Kinder, dabei bildungsdurstig und philosophischen Problemen auf seine Weise nachsinnend, in seiner Jugend ein Wanderer durch Tirol und durch die Schweiz, bis nach Paris und London, der über alle seine Reisen sorgfältig Tagebuch geführt und Stahlstiche der durchwanderten Städte eingeklebt hatte. Max Heilmaier wurde in Isen bei Wasserburg am Inn, südöstlich München, als siebtes von dreizehn Kindern geboren. Das Talent zur bildenden Kunst äußerte sich früh. Schon der zehnjährige Bub zeichnete seines Vaters Haus ab. Von seinem 12. Lebensjahre ab aber hat er sich bis zu seinem verhältnismäßig früh erfolgten Tode in seinem Beruf ununterbrochen weitergebildet, getreu dem Goetheschen Ausspruch, den er selbst einmal angezogen hat: „Allem Leben, allem Tun, aller Kunst muß das Handwerk vorausgehen, welches nur in der Beschränkung erworben wird. Eines recht wissen und ausüben, gibt höhere Bildung, als Halbheit im Hundertfältigen." Damals, mit 12 Jahren hatte ihn sein Vater nach München als Lehrling in die Jakob Bradlsche Bildhauerwerkstatt gebracht, wo er auch noch als Geselle beim jungen Jakob Bradl verblieb. Des letzteren Gesichtszüge, von Humor und Originalität erfüllt, werden jedem Besucher der Münchener Staatsgalerie nach Sambergers

lebensprühendem Bildnis aus dem Jahre 1907 zum Greifen deutlich vor Augen stehen. Dieser bildkünstlerischen Darstellung entspricht aufs Haar eine solche aus der Feder seines Schülers Max Heilmaier.[161]) Jener Bradl junior war in der Tat ein fröhlicher grundgütiger Mensch, ein echter Münchener, der weder auf Ruhm, noch weniger auf Erwerb erpicht war, vielmehr glücklich und sorglos wie ein Kind in den Tag hineinlebte und dessen größte Freude darin bestand, andere lachen und glücklich zu machen. Freilich fehlte es ihm wohl auch an Willen und Kraft, seine reichen Gaben auf einen Punkt zu sammeln. Vielmehr war er zugleich Bildhauer, Maler, Musiker, vor allem aber Vortragskünstler und Schauspieler. Dieser mimischen Veranlagung verdankte er wohl auch seine fabelhafte Einfühlungsfähigkeit in die verschiedensten Stile der Vergangenheit:

„Romanisch, gotisch, Renaissance
„dös is mir alles oans.“

Wir Kunsttheoretiker pflegen die Künstler nach ihrer mehr oder weniger großen neuschöpferischen Originalität zu bewerten. Und wir tun recht daran, wie dies gerade wieder am Anfang des nächsten Kapitels grundsätzlich auseinandergesetzt werden soll. Allein wir vergessen in unserer berufsmäßigen Grundsätzlichkeit bisweilen denn doch zu sehr, daß es in der Kunst nicht nur auf originelle Schöpferkraft, sondern auch auf Naturwahrheit wie auf den Adel und Wohllaut der Verhältnisse ankommt. Stellt man sich aber einmal auf den Standpunkt des Eklektikers und Stilnachahmers, so war dieser Bradl in seiner Art ein Tausendkünstler. Jedenfalls hat er seinen Schülern, wie Heilmaier, Wrba und anderen nachmals tüchtigen Bildhauern, gründliches und mannigfaches handwerkliches Können und eine vollendete Beherrschung des Materials beigebracht. Diesem seinem verehrten Lehrer ist Heilmaier lebenslänglich dankbar geblieben. Er hat wenige Jahre vor seinem Tode in beredten Worten den Vorzug der Ausbildung in einer Werkstatt gegenüber der Erziehung an Kunstschulen, vor allem in Anbetracht der natürlichen Auslese der Schüler und der beglückenden Zweckarbeit, klar herausgestellt und sich so mit den modernsten Kunsterziehungsbestrebungen getroffen. Mit 22 Jahren kam Max Heilmaier seinerzeit auf die Akademie zu Professor Sirius Eberle, wo Wrba und Ignatius Taschner mit ihm zusammen studierten. Gleichzeitig hatte er sich allsonntäglich an den Schätzen des Bayerischen National-Museums weitergebildet und nächtlich in seiner Dachkammer, wie der arme Poet Meister Spitzwegs, trotz Frost und Kohlenmangel in die Dichtkunst mit wahrem Heißhunger versenkt. Heilmaier gehörte zu denjenigen, die nicht unter Schulzwang, sondern aus tief innerem Verlangen ihren Goethe und ihren Schiller, aber auch Shakespeare, Calderon und antike Schriftsteller geradezu andächtig gelesen haben. Endlich bildete er sich auf Reisen weiter, die er durch die Schweiz, nach Paris, Orleans, Marseille, ja bis tief nach Spanien hinein unternahm. Dabei reiste der bis an sein Lebensende erstaunlich Bedürfnislose sozusagen ohne Geld in der Tasche, aber wenn es nötig war, zog der gelehrige Schüler Bradls sein Flageolett hervor und spielte zum Tanze auf.

Im Jahre 1895 erhielt er für seinen tanzenden Faun und seine Bronzefigur „Faun mit Bock“ die Medaille der Akademie, um dieselbe Zeit auf ein Konkurrenz-Ausschreiben des Stadtmagistrats München zugleich mit zwei Studienkameraden Heinrich Düll und Georg Pezold den Auftrag, an der von Joseph Bühlmann errichteten Friedenssäule, die den Abschluß der Prinzregentenstraße bildet, den plastischen Schmuck auszuführen. Im Jahr 1903 schuf er die Statue des Prometheus an Theodor Fischers Bogenhausener Brücke. Später ist Heilmaier hauptsächlich für Kirchen tätig gewesen, für evangelische wie für katholische, er hat Heiligenstatuen, Orgelemporen- und Kanzelschmuck, Kapitelle und Evangelisten-Symbole, Grabmäler und Grabplatten geschaffen. Am Ende seines Lebens hat er

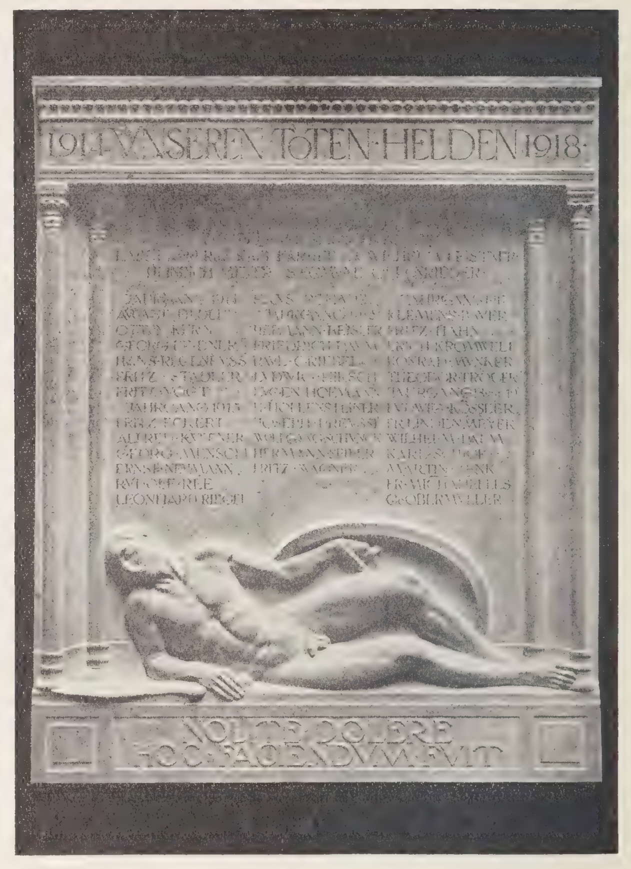


Abb. 248 Kriegserinnerungstafel des Melanchthongymnasiums in Nürnberg
von Max Heilmaier

schön gestaltete und tief empfundene Beiträge, praktisch wie auch theoretisch, zur Lösung der Kriegerdenkmalsfrage geliefert (Kriegserinnerungstafel des Gymnasiums Fürth, des Melanchthongymnasiums Nürnberg (Abb. 248), der Burschenschaft Germania in Erlangen, Kriegerdenkmal vor dem befestigten Friedhof nächst der von Platen besungenen uralten Linde von Effeltrich bei Erlangen usw.). Daneben ergötzte und erfrischte er sich an profanen Stoffen wie Gebirgsziege, Allgäuer Füllen, „Mariandl auf dem Steinbock“ (wie er überhaupt nicht müde wurde, dieses sein einziges Kind immer wieder zu modellieren), Lautenschläger, Bärenbrunnen, zahlreichen Porträtmedaillen und an äußerst liebenswürdigen und lebfrischen Kinder-Allegorien von Feuer, Wasser, Luft und Erde, Krieg und Frieden, als Schlußsteinen an der Sprengstoff-Fabrik Nürnberg (Abb. 249). Sein Ruhm

war in die Weite gedrungen, er erhielt Aufträge von Meran bis nach Charlottenburg bei Berlin. Im Jahre 1907 war er an die Kunstgewerbeschule in Nürnberg als Professor für figürliches Modellieren berufen worden. Aber der in der reinen und scharfen Luft südlich der Donau aufgewachsene Oberbayer hat sich niemals in dem weichen Klima Frankens, seine ausgesprochene Künstlernatur niemals in der modernen Industriestadt völlig eingewöhnen können. Dagegen gab gerade ihm Alt-Nürnberg mit seinem schier einzigen Reichtum an gewachsener altdeutscher Kunst eine Fülle neuer Anregungen. Der Bradlschüler Heilmaier hatte ursprünglich auch als Eklektiker begonnen. Allein sehr bald bildete er sich seinen eigenen Stil im Ausschluß an die altdeutschen Meister von der Wende des 15. zum 16. Jahrhundert. Man könnte daher auch ihn einen Stilnachahmer schelten. Täte man aber recht daran? — Ich bitte, wie viel fremdländische und weltenferne Einflüsse von den modernen Franzosen, Engländern und Russen über Altspanien und die Antike, Altbabylon und Ägypten bis zur Negerplastik empfängt die deutsche Kunst der Gegenwart, und eine gefällige Kritik weiß die unbedingte und gleichsam gesetzmäßige Notwendigkeit aller dieser Einflüsse in beredten Worten zu beweisen und die hohe Modernität der also beeinflußten Arbeiten in den höchsten Tönen zu preisen. Soll es da einem deutschen Bildhauer grundsätzlich verwehrt sein, Anschluß an seine künstlerischen Ahnen, an sein eigen Fleisch und Blut zu suchen?! — Dabei war Heilmaier nichts weniger als ein äußerlicher Stilnachahmer, vielmehr ging er von der Natur aus — man betrachte daraufhin nur seine Bildnisse wie seine liebreizenden und ursprünglich empfundenen Kinderkörperchen! —, aber er fand gerade bei den Altdeutschen die Naturwahrheit, nach der er strebte, so ausgeprägt vor, wie sonst nie und nirgends in der Welt, damit zugleich aber aufs innigste gepaart einen starken edlen und ausdrucksvollen Stil. Oder anders gesagt: Heilmaier lernte an den Altdeutschen, wie man haarscharfe Naturbeobachtung in Stil umgießen kann. Er stand also zu der altdeutschen Kunst in einem ähnlichen Verhältnis wie Hildebrand und die Künstler seiner Richtung zur Antike. Man muß mit Heilmaier durch altdeutsche Städte gewandert sein, um ermessen zu können, mit welch tiefinnerlicher Anteilnahme er altdeutscher Kunst gegenüberstand und welch wahrhaftige Herzensfreude ihm ihr Anblick bereitete. Niemals aber studierte er bloß mit Auge und Sinn, sondern stets mit Stift und Notizbuch in den Händen. So speicherte er mit den Jahren ein ungeheures Studienmaterial auf und studierte wie ein wandernder Geselle der Dürerzeit. In ihm schien geradezu ein altdeutscher Künstler wieder auf die Welt gekommen zu sein. Seine Werke sind ebenso „gekonnt“, ebenso naturwahr, ebenso materialgerecht, gleichviel ob er in Holz, Stein oder



Abb. 249 „Luft“ Steinrelief von Max Heilmaier
Schlußstein an der Sprengstoff-Fabrik Nürnberg

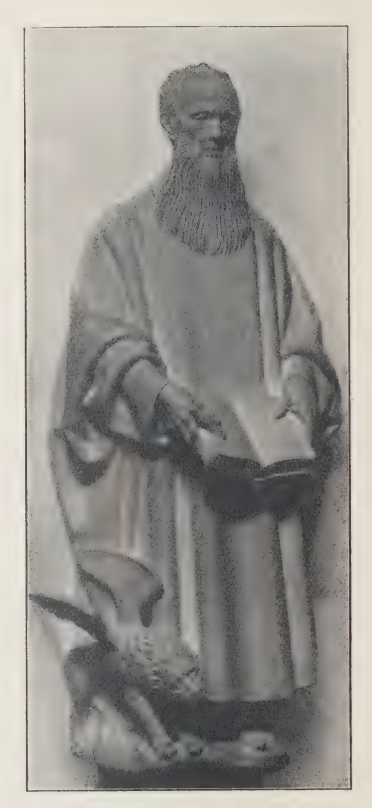



Abb. 250 Die Evangelisten Matthäus und Markus Holzfiguren von Max Heilmaier

Erz arbeitete, eben so fleißig, sorgfältig und liebevoll durchgeführt, ebenso harmonisch in der Linienführung, in der Formbehandlung, in der Licht- und Schattenverteilung, ebenso empfunden der Architektur eingegliedert; ebenso fest stehen seine Figuren auf den Füßen, ebenso ausdrucksvoll sind seine schönen, geruhsam lastenden, fest zugreifenden oder geschickt hantierenden Hände, ebenso ausdrucksvoll seine ernsten, würdigen und individuell belebten Gesichter. Gerade an den reich nüanzierten Gesichtern wird man immer wieder den Künstler unserer Zeit erkennen. Und in der Tat, zu seinen Heiligenfiguren hat ihm bald ein hoher Geistlicher, bald ein armer Spitaler, bald sein eigener alter Vater Modell gesessen. Wie in der Kunst, so besaß Heilmaier auch in seiner Lebensführung eine gewisse innere Verwandtschaft mit den kernigen altdeutschen Handwerksmeistern: Nichts genialisch Verschwommenes, nichts Rauschgift benebeltes! — Sondern ein besonnener, pünktlicher, aber von innerer Gemütswärme beseelter Meister, der seine Hantierung bis in die feinsten „Vorteile“ der Werkzeughandhabung und Materialbehandlung verstand und diese Kunst, die ihm einst Jakob Bradl übertrug, an seine Gesellen





Abb. 251 Die Evangelisten Lukas und Johannes Holzfiguren von Max Heilmaier

und Lehrlinge weiterzugeben unermüdlich bedacht war, dabei ein lehrhaft und doch auch wieder humorvoll plaudernder, ausgezeichneter Gesellschafter, ein vorzüglicher Familienvater, ein unermüdlich strebender Mensch und ein Mann von schlichter, echter Religiosität.

Als man nach dem November-Umsturz von 1918 aus dem Krieg und aus fernen Landen wieder heimgekehrt war, Treu und Glauben entschwunden, dafür Geldgier, Genußsucht und Schamlosigkeit sich aufblähen sah, stumpf und dumpf dahinlebte und schier an dem eigenen Volk, aus dem man selbst hervorgegangen, irre zu werden Gefahr lief, die innerlich hohlen Experimente aber, die uns vielfach von Ausstellungswänden umso anspruchsvoller angrinsten, je fragwürdiger sie waren, da bildete die Bekanntschaft mit der Heilmaierschen Kunst, vermittelt durch die vier holzgeschnitzten Evangelisten für die Kirche in Bechhofen bei Ansbach, vielleicht sein reifstes und bedeutendstes Werk, geradezu einen Lichtstrahl in dem Dunkel rings umher (Abb. 250 und 251). Anderen ist es vielleicht vor anderen, ebenso echt deutschen Werken ähnlich ergangen. Man wende nicht ein, daß

dies gar nicht hierher gehöre und daß Politik mit Kunst nichts zu tun habe. Freilich man kann die Geschichte der Kunst lediglich als eine Entwicklung des Sehens betrachten. Aber zu tiefst gefaßt, hängt die Kunst eines Volkes mit dessen ganzem Wesen und Schicksal in fest geschlossener, innerer Einheit zusammen. Ein Volk nun, aus dessen tiefem Schacht eine solche Innigkeit, Sittlichkeit, Kraft und Schönheit hervorsprudeln, wie sie sich z. B. in der Kunst Heilmaiers offenbaren, ein Volk, das so unauflöslich mit seiner besten Vergangenheit zusammenhängt, ein Volk, das aus den tiefsten Wurzeln seines Volkstums immer neu gespeist wird, ist noch nicht untergangsreif, sondern wird sich aus dem Taumel und der Unwahrhaftigkeit der Gegenwart zu neuer Ehrlichkeit aufraffen, sich seiner eigenen Kräfte wieder bewußt werden und zu neuer Herrlichkeit emporsteigen.



Abb. 252 Landhaus von Francis Hooper, London

4. Kunstgewerbe und Baukunst[162])

Baukunst und Kunsthandwerk sollen im Rahmen dieses Kapitels zusammen besprochen werden, weil sie in der Tat aufs engste und innigste zusammenhängen. Gegenüber den „freien" bildenden Künsten, der Bildnerei, der Malerei und der Griffelkunst läßt sich die Baukunst mit dem Kunsthandwerk zusammen als „angewandte" Kunst begreifen. Die moderne Baukunst hat neben praktischen und eigenartigen Grundriß- und Aufrißlösungen (Abb. 252) hohen Wert auf zweckmäßige und schöne Innenausstattung gelegt, das Kunsthandwerk auf entsprechende Ausstattung gleichgestimmter Innenräume hingearbeitet. Erzeugnisse modernen Kunsthandwerkes kommen erst in einem modernen Wohnraum zur vollen Geltung, wie man sich ein modernes Zimmer nur mit modernen Möbeln und mit modernen Kunstwerken ausgestattet vorstellen kann. Ein Defregger in einem Rahmen von Renaissanceprofilierung macht in der Tat in einem neuzeitlichen Raum keine

gute Figur! — Endlich sind es dieselben Männer gewesen, welche die moderne Baukunst und die moderne Handwerkskunst geschaffen und gefördert haben. Vor allem aber hat letztere auf erstere entscheidende Einflüsse ausgeübt. Aus der Modernisierung der Innenausstattung hat sich die Modernisierung der ganzen Wohnung und des gesamten Hauses herausgebildet.

Betritt ein mit Empfindung begabter Mensch — er braucht gewiß kein sogenannter Kunstkenner zu sein — ein wohlhabendes Bauernhaus oder ein städtisches Patrizierheim, das aus alten Zeiten herrührt und seine ursprüngliche Einrichtung bis auf den heutigen Tag bewahrt hat, so empfängt er einen unendlich wohltuenden und behaglichen Eindruck. Vergleicht er dann im Geiste damit die normale deutsche Wohnungsausstattung aus dem letzten Viertel des 19. Jahrhunderts, so beschleicht ihn ein namenloser Katzenjammer. Die Moderne bezweckte nun nichts anderes, als uns die verloren gegangene häusliche Behaglichkeit, die in die Brüche gegangene künstlerische Kultur wieder zurückzugewinnen. Mithin verfolgen auch moderne Baukunst und Kunsthandwerk nichts weniger als völlig neuartige Zwecke, vielmehr knüpfen auch sie an die besten alten Überlieferungen an.

Daß sich unsere Wohnungs- und Ausstattungskultur im Laufe des 19. Jahrhunderts sehr zu ihren Ungunsten im Verhältnis zu früheren Zeiten verschoben hatte, diese Erkenntnis war freilich schon der vormodernen Zeit aufgegangen. Um die frühere hohe Schönheit wieder zu erreichen, hatte man sich aber keinen anderen Rat gewußt, als die Alten nachzuahmen. So entstand die nachahmende Baukunst. So entstand das nachahmende Kunstgewerbe, mit dessen Erzeugnissen die Wohnungen in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts überschwemmt wurden. Bei diesem leeren und hohlen Scheinwesen hatte man sich eine Zeitlang unendlich wohl gefühlt. Schließlich lernte man aber doch einsehen, daß sich diese ganze imitierte alte Kunst mit der originalen alten Kunst keineswegs vergleichen läßt, vielmehr in jeglicher Beziehung dahinter zurücksteht, sowohl was die Gediegenheit des Materials, die Gründlichkeit der Mache wie den Geist der Erfindung, die Feinheit der Formensprache und die Harmonie der Farben betrifft. Man lernte einsehen, daß es ziemlich gleichgültig ist, ob man Gotik, Renaissance oder Rokoko nachahmt, daß man auf diese Weise wohl die äußerlichen stilistischen Merkmale vortäuschen, niemals aber in den Geist der alten Stile eindringen kann. Man sah ein, daß sich auf dem Wege der Nachahmung die Schönheit, die Behaglichkeit, die in den alten Stilen beschlossene künstlerische Kultur nicht wieder erreichen läßt, daß die alten Stile gewachsen waren und die Nachahmungen eben nur gemacht sind, daß sich die Nachahmungen infolgedessen zur alten Kunst verhalten wie Puppen zum lebendigen Menschen.

Gegen die grundsätzlichen Verfechter der Moderne wurde nun bisweilen der Einwand erhoben, es ließe sich sehr wohl darüber rechten, ob ein Gebäude modern oder in einem alten historischen Stil, ob eine Wohnungsausstattung modern oder im alten Stile durchzuführen wäre. Das hinge eben vom individuellen Geschmack des Bauherrn ab. Und wenn diesem ein alter Stil besser gefiele, so hätte er eben ganz recht, seinen Bau darin ausführen zu lassen, denn was einmal schön, das bliebe es auch für alle Zeiten. Eine derartige Beweisführung geht nun von falschen Voraussetzungen aus. Gewiß, was einmal schön, bleibt schön. In allem Wechsel der Geschmacksrichtungen werden die ägyptischen Pyramiden, das Theseion in Athen, der Bamberger Dom, die Kathedrale von Reims, der Palazzo Pitti zu Florenz, die römische Peterskirche, das Schloß von Sanssouci in Potsdam ihre göttliche Schönheit bewahren. Bauten solcher Art haben gewisse Zeit- und Menschheitsideale in hoher Vollkommenheit zum Ausdruck gebracht. Sie werden daher für alle Zeiten schön bleiben, schön — aber nicht vorbildlich. Denn das



Abb. 253 Stühle von Bernhard Pankok (links vom Beschauer aus) und Richard Riemerschmied (Zu Seite 336 und 338)

Schöne in der Kunst ist nicht etwas Abstraktes, etwas plötzlich Daseiendes und ewig Unveränderliches, sondern es ist auch der Entwicklung unterworfen, es ist auch zeitlich und örtlich bedingt. Worin sich andere Völker in früheren Zeiten erschöpfend ausgesprochen, darin können wir es nicht tun, weil wir von anderen Empfindungen beseelt sind, anderen Anschauungen huldigen, andere Bedürfnisse hegen und über ganz andere technische Errungenschaften verfügen. Das elektrische Licht z. B. verlangt nicht nur besondere neuartige Beleuchtungkörper (Abb. 255), sondern es ermöglicht auch eine ganz andere, neue, vorher niemals dagewesene Beleuchtung. Die fortgeschrittene Ingenieurwissenschaft legt uns ganz andere Lösungen der Bauprobleme nahe. Aus allen diesen Gründen ist jegliches sklavische Zurückgreifen auf die kunstgeschichtlichen Stile der Vergangenheit grundsätzlich zu verwerfen und das Gestalten aus unserer Zeit heraus gebieterisch zu verlangen.

Während Semper und seine Zeit noch in die Vergangenheit geschaut und aus ihr die Erfüllung ihrer Ideale abzuleiten gehofft hatten, suchten die Modernen aus dem frischquellenden Born der Gegenwart zu schöpfen. Der Versuch, aus alten Stilen heraus moderne Bedürfnisse zu befriedigen, pflegt um so kläglicher zu scheitern, je weiter der jeweilig nachgeahmte Stil zeitlich und damit kulturell zurückliegt. So konnte man wohl zur Not Rokokospiegel und Renaissancekredenzen, nicht aber gotische Tische und erst recht keine romanischen Ruhebänke zustande bringen. Diesem ganzen gekünstelten und unnatürlichen Schein- und Theaterwesen hat nun die gesunde moderne Bewegung ein seliges Ende bereitet. Wie sehr man sich aber auch vor unmittelbarer Nachahmung der alten Stile hütete, so verschmähte man es durchaus nicht, an diesen zu lernen. Auch gegenwärtig noch und gegenwärtig erst recht sucht man sich an der Erkenntnis der Art, wie die alten Meister ihren Aufgaben gerecht wurden, zur Lösung der neuzeitlichen

Bau- und Schmuckaufgaben zu schulen und vorzubereiten. Klassizisten, Romantiker und Renaissancisten vermochten den alten Stilen meist nur die äußere Form, womöglich bloß den Schnörkel abzusehen, die Modernen bemühten sich, an der Hand der alten klassischen Beispiele ins Wesen der Baukunst und des Kunsthandwerks überhaupt einzudringen. Selbst ein Semper hatte über die eigentliche Renaissanceform noch nicht hinausgedacht!

Die Forderungen, welche dieser Große aber sonst gestellt hatte, Zweckmäßigkeit und Materialgerechtigkeit, wurden von den Modernen von neuem erhoben. Und zwar zog man aus der letzteren Forderung, die auf Materialgerechtigkeit lautet, noch ungleich weitergehende Schlußfolgerungen. Indem man jeglichen Rohstoff auf die ihm eingeborene Schönheit hin untersuchte, tat sich mit einem Male dem erstaunten Auge eine ganze große neue und ungeahnte Welt von Schönheit auf. Jedes Holz, mag es Eiche, Buche, Tanne, Rüster, Kirschbaum, Rosenbaum oder sonstwie heißen, besitzt nach Linie (Maserung) und Farbenton seine besonderen Eigenschaften und Vorzüge. Und es kommt nur darauf an, diese ins rechte Licht zu setzen. Durch Beizen läßt sich der natürliche Farbenton mannigfach abwandeln und verfeinern, und verwendet man farbigen Anstrich, so wird auch dann nichts vorgetäuscht, sondern man läßt genau so wie in der Zeit des gotischen Stils eine buntgestrichene Holzfläche als solche wirken. Während man Möbel in der Naturfarbe, die höchstens durch Beizen gehoben wird, anzufertigen pflegt, erfreut sich für Fensterkreuze und Türen farbiger Anstrich, ganz besonders das helle, leuchtende, freudige Weiß berechtigter Beliebtheit. Niemals aber wird der im guten und allein wahren Sinne modern Schaffende einer Tür aus gutem ehrlichen Tannenholz durch trügerischen Anstrich den Schein der Eichenmaserung verleihen. Kann oder will man die Mauern eines Hauses nicht aus Hausteinen aufführen und sieht man sich zur Verwendung von Backsteinen veranlaßt, so läßt man diese auch als solche wirken oder man verputzt sie als zusammenhängende glatte farbige Fläche, niemals aber wird man mit Ziegeln Quadersteine vorzuspiegeln trachten. Und wie mit der Farbe verfährt man mit der Form. Holz erfordert seinen besonderen Stil, Eisen desgleichen und Stein ebenfalls. Dieser uralten Grundwahrheit bemüht sich der neuzeitliche Künstler allezeit eingedenk zu bleiben.



Abb. 254 Stuhl von Henry van de Velde
(Zu Seite 318 und 337)

Neben dem Rohstoff, aus dem ein kunstgewerblicher Gegenstand hergestellt werden soll, ist der Herstellungsvorgang selbst und ist das Werkzeug zu berücksichtigen, mit dem gearbeitet wird. Frühere Zeiten waren in der Hinsicht besser daran. Jegliches Gerät war mit der Hand gearbeitet. Und jeder Handwerker konnte seine Schaffensfreudigkeit in seiner Hände Werk hineinlegen, er vermochte ein jegliches Stück, das er schuf, seiner Eigenart nach ein wenig anders als andere zu gestalten, sowie jedes neue

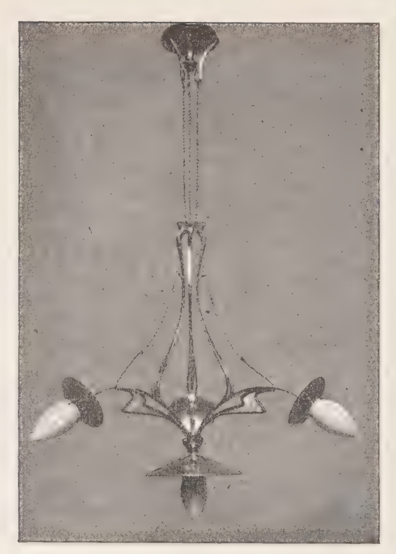


Abb. 255 Krone für elektrisches Licht von Henry van de Velde (Zu Seite 306 und 337)

Werk je nach Stimmung, Laune und Eingebung des Augenblicks ein wenig anders zu formen als das vorausgegangene. Die Maschine dagegen und wer sie bedient, arbeitet freudlos und verfertigt Hunderte und aber Hunderte von Gegenständen erbarmungslos nach ein und demselben Schema. Daher wurde und wird die Maschine von allen den begeisterten Verehrern des Handwerks ehrlich gehaßt. Am entschiedensten äußerte sich dies bei Ruskin, welcher Romantiker unter den Romantikern sie so ingrimmig gehaßt haben soll, daß er nicht einmal mit der Eisenbahn fuhr, sondern seine Reisen in der Kutsche machte. Gegenwärtig denkt man anders. Man hat eingesehen, daß sich die Maschine, so unsympathisch es diesem oder jenem persönlich auch sein mag, aus unserem modernen Leben nun einmal nicht mehr hinwegdenken läßt. Kann man auch der Maschinenarbeit nicht die Freudlosigkeit und ihren Erzeugnissen die Gleichförmigkeit nehmen, so ist es doch durchaus nicht nötig, was im 19. Jahrhundert zumeist der Fall war, daß die Maschine nach schlechten, geschmacklosen, unkünstlerischen Vorlagen arbeitet. Darin hatte sich nämlich ein charakteristischer Zug jenes Zeitalters geäußert: Die technische Entwicklung war mit Riesenschritten vor sich gegangen, so daß die künstlerische Kultur damit nicht Schritt zu halten vermochte. Es war eben nicht gelungen, die technische Entwicklung künstlerisch zu durchdringen. Die Beweise dafür liegen leider allerorten klar zutage. Der moderne Kunstgewerbler sagte sich nun, es kommt darauf an, der Maschine gute Vorlagen zu liefern, das heißt solche, die aus dem Wesen der maschinellen Herstellungsart entwickelt sind. Es ist dies ein Gedanke, den wohl van de Velde (Abb. 254, 255 und 280) zuerst gefaßt haben dürfte, den aber im Jahr 1908 auch Theodor Fischer mit großer Entschiedenheit ausgesprochen hat. Früher hatte man nämlich durchweg Formen, die sich aus der Handarbeit ergeben hatten, der Maschine zur Vervielfältigung überantwortet, jetzt bemühte man sich, Formen, Dekorationsmotive, Muster, Modelle zu ersinnen, die aus dem maschinellen Herstellungsbetrieb selbst abgeleitet sind.

Neben dieser gerechten Berücksichtigung des Werkzeugs, d. h. zumeist der Maschine, und neben der Materialgerechtigkeit hat die Zweckmäßigkeit zu herrschen. Die Zweckmäßigkeit äußert sich in der Baukunst besonders darin, daß man *von innen nach außen* baut. Unter dem übermächtigen Einfluß der Renaissance war man vor allem auf großartige Schauseiten bedacht gewesen, hinter denen man eigentlich erst die Häuser aufführte. Jetzt strebt man danach, die Außenseite des Hauses nur als Ausdruck des Innern gelten zu lassen. Ganz besonders gilt dies von den Einfamilienhäusern in den Villenkolonien nächst den Großstädten, unter denen in Deutschland die Mathildenhöhe bei Darmstadt hervorzuheben ist. Der Renaissancegeschmack hatte verlangt, daß die Fenster gleichmäßig symmetrisch verteilt würden. Die Moderne will, daß Lichtzuführungen

überall da, aber auch nur da angebracht werden, wo es zur Erhellung des Innenraumes notwendig ist, gleichviel ob dadurch die Fassade symmetrisch gegliedert wird oder nicht. Nach denselben Grundsätzen werden Türen, Balkons, Loggien, Erker, Türmchen, Giebel angebracht (Abb. 252). Nach denselben Grundsätzen geht man auf kunsthandwerklichem Gebiete vor.



Abb. 256 Tapete von Otto Eckmann
(Zu Seite 310)

Hohe Bedeutung wird ferner der Einordnung des neuen Bauwerkes in die Landschaft oder in das vorhandene Straßenbild beigemessen. Ein Neubau muß sich dem landschaftlichen Charakter anpassen: ein Gebirgsbau logischerweise anders angelegt werden, als ein solcher in der Tiefebene. Die geschichtlich gesinnten Baumeister des 19. Jahrhunderts hatten in Städten, die den Stil einer bestimmten Zeitspanne widerspiegeln, alle Neubauten dem Zeitstil der vorhandenen alten Bauten bis auf den Schnörkel herab anzupassen gesucht. Ja, gerade auf die Übereinstimmung des Schnörkels war man besonders erpicht gewesen! — So baute man z. B. in Nürnberg — horribile dictu! — gotisch mit besonderer Betonung von Spitzbögen, Giebeln, Türmchen und Maßwerk. Der modern und wahrhaft künstlerisch empfindende Architekt suchte dagegen einen Neubau nach Maßen und Massen, Linien und Silhouette harmonisch in das vorhandene Straßenbild einzugliedern, ohne die alten Schmuckformen und Schnörkel nachzuahmen. Also genau so, wie man es in der guten alten Zeit allgemein auch gehalten hatte. Denn nur so erklärt sich z. B. der harmonische Gesamtcharakter des Altnürnberger Stadtbildes, wie es bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts bewahrt worden war — trotz des Neben- und Durcheinanders von gotischen und Rokoko-„Chörlein".[163]) Das Rokokohaus aus dem 18. Jahrhundert verträgt sich hier besser mit der Gotik des 15. und 16. Jahrhunderts, als die neue Gotik des 19. Jahrhunderts, die wohl die Einzelheiten der altehrwürdigen Nachbarn ängstlich zu wiederholen trachtete, dagegen nicht davor zurückschreckte, sie in den Maßverhältnissen zu überprotzen. Aber auf die Maße kommt es an und nicht auf den Schnörkel! — Diese uralte Wahrheit wurde von den Modernen wieder neu begriffen.

Überhaupt ist das *Zurücktreten des Schmuckes* ein Hauptvorzug gut moderner Handwerks- und Baukunst. Die renaissancistisch gesinnten Baumeister des 19. Jahrhunderts hatten sich gemeinhin in äußerlich hinzugefügten Schmuck-

motiven aller Art ergangen. Die Moderne will davon nichts wissen. *In der Sache selbst muß die Schönheit liegen und nicht in der Zutat.* Die Schönheit von Bauwerken und kunstgewerblichen Erzeugnissen beruht auf den Verhältnissen, den Maßen, den Linien, der Silhouette und sehr wesentlich auf der Farbe. In dem starken Betonen der *Farbe* knüpft die moderne Bewegung an die renaissancistische an, aber sie übertrifft sie darin noch bei weitem. Die Farbe wurde z. B. sehr wesentlich zur Innendekoration des Hauses herbeigezogen. Statt der vielen Niedlichkeiten und Nichtigkeiten der typischen Renaissanceeinrichtung wurde das Zimmer jetzt in bezug auf Fußboden, Teppich, Tapeten, Decke, Fensterkreuze und Vorhänge farbig gestimmt. Helle, freundliche, fröhliche Farbenflächen stimmen in glücklichem Gesamtakkord zusammen. Als vollendete Lösung einer solchen Aufgabe im Sinne eines gut bürgerlichen Haushaltes kann das von Bruno Paul für die Dresdener Ausstellung 1906 entworfene Speisezimmer gelten, als ideale Lösung einer solchen Aufgabe in reichster Ausführung mag z. B. das Musikzimmer im Hause des Bildhauers Habich auf der Mathildenhöhe bei Darmstadt angeführt werden: goldene Wände, blaue Vorhänge, Decke aus weißen und blauen opalisierenden Gläsern, von der die elektrischen Lichter wie die Sterne vom Himmel herableuchten. — Die Freude an großen farbigen Flächen führte nicht selten zum Ersatz der Tapeten durch einfarbigen, oben etwa mit einem Fries belebten Anstrich oder zur Bespannung der Wände mit Stoffen. Die Freude an großen farbigen Flächen sogar zu bunt gestrichenen Fußböden. Gleichwie im Innern des Hauses, so herrschen auch am einzelnen kunstgewerblichen Gegenstand als Hauptschmuckmittel Gliederung und Tönung. Dagegen trat das eigentliche Ornament weit zurück. Dieses aber, das *Ornament*, führt kein Sonderdasein für sich. Es ist weder dem Hause, noch den Erzeugnissen des Kunsthandwerks äußerlich aufgepropft, sondern es dient dazu, wichtige Ansatzpunkte zu betonen. Das Ornament selbst geht nicht mehr auf die Antike zurück. Der weiland alleinseligmachende und auf dem ganzen großen Gebiete der Dekoration allein herrschende Akanthus ist endlich entthront worden! — Statt seiner herrschte anfangs in der modernen Kunst in zahllosen Abwandlungen die Wellen- oder Schlängellinie (Abb. 256), allmählich aber bildete sich mehr und mehr aus dem frischen Anschauen der Natur heraus ein neues Ornament. Man bemühte sich, die Erinnerung an alte Vorbilder beiseite zu lassen und die Natur auf brauchbare Schmuckmotive hin zu betrachten. Man studierte die Struktur der Pflanzen, das Geäder der Blätter, die Maserung des Holzes, das Craquelé der Rinden. Man holte die Vorbilder für die moderne Ornamentik aus dem Grunde des Meeres hervor.[164]) So taten sich dem Künstlerauge ungezählte Motive auf. Doch konnte die moderne Menschheit nun einmal nicht ganz auf alle Vorbilder verzichten. So kommt es, daß statt der antiken und Renaissancevorbilder allerlei morgenländische: assyrische, ägyptische, indische und ganz besonders japanische Anregungen auf das moderne Kunstschaffen eingewirkt haben. Die japanische Kunst kam eben dem besonderen Empfinden der Gegenwart gerade am weitesten entgegen. Daneben spielen Einflüsse des Empire und der Gotik herein. An das Empire knüpfte man als an den letzten organisch gewachsenen, an die Gotik als an den ausgesprochen konstruktiven Stil im Gegensatz zu der mehr ornamentalen Renaissance an. Gotik ist aber auch der einzige in germanischen Ländern (Nordfrankreich) gewachsene Stil im Gegensatz zu der griechisch-römischen Antike und der aus Italien hervorgegangenen Renaissance. Und die germanischen Völker sind es, nicht die romanischen, die jetzt auf dem Gebiete der „angewandten" Kunst an der Spitze marschieren. Doch die Gotik wird gegenwärtig anders benutzt als zur Zeit der Heideloff und Essenwein. Nicht auf die Zinne und den Spitzbogen kommt es den Modernen an, sondern auf den konstruktiven und organischen Grundcharakter

der Gotik, wie er besonders glänzend im Kirchenbau, andererseits im Schrein und im Beschläg, überhaupt im Holz- und im Eisenstil zutage getreten ist. Gotisch ist aber auch das kräftige Hervortreten der Lotrechten in der Moderne, gotisch — im Sinne der späteren Profangotik — die gelegentliche Asymmetrie, gotisch die große farbige Fläche, gotisch die Schmucklosigkeit großer Flächen zugunsten der um so kräftigeren Wirkung der wenigen ob ihrer funktionellen Bedeutung durch Schmuck hervorgehobenen Partien, gotisch war vor allem die Flächigkeit der modernen Dekoration in ihrer ersten Phase im Gegensatz zum plastisch runden Schmuck der Antike und der Renaissance. Die Verzierung lag in der Fläche, sie wurde durch Farben und Linien, aber nicht wie in jenen Stilen durch plastisch kräftig hervortretende Formen gebildet. Gotisch — wiederum im Sinne der späten Profanbaukunst — waren im einzelnen z. B. die niedrigen, breiten, in die Wand eingeschnittenen Fenster mit den durch Bleiungen verbundenen kleinen Scheiben im Gegensatz zu den hohen, umrahmten Renaissancefenstern mit den mächtigen Fensterscheiben aus einem Stück. Gotisch empfunden waren schließlich auch die in die Wand eingeschnittenen mächtigen Bögen, welche die aneinanderstoßenden Zimmer ebensosehr verbinden wie scheiden, oft von wunderbarer Wirkung. Überhaupt spielte ein mächtiger zusammenschließender, bald flacher, bald hoher Rundbogen in der modernen Baukunst eine wichtige Rolle (Abb. 274, 276, 280, 283, 284 u. 285)[165]. Aber so gotisch alle diese Elemente in der Grundempfindung auch immer sein mögen, handelt es sich doch weniger um An- und Entlehnung, als daß vielmehr verwandte Stimmungen, Bedürfnisse, Anforderungen zu ähnlichen Ergebnissen geführt haben. Als ein bezeichnendes Beispiel dafür, wie in der Moderne die Gotik wieder anklingt, geben wir hier ein Schränkchen von *E. A. Taylor* nach dem Studio wieder (Abb. 257). Das Schränkchen ist hoch, schlank, zierlich, ferner flächig und erfreut gerade durch seine ruhigen Flächen, auf denen der spärliche Zierat, namentlich das Beschläg, seine besonderen Wirkungen ausübt. Wie gotisch aber im letzten Grunde auch das ganze Möbel empfunden sein mag, von unmittelbarer Nachahmung kann kaum die Rede sein.



Abb. 257 Schränkchen von E. A. Taylor („Studio")

In der modernen Bau- und Handwerkskunst rang die neue Weltanschauung der Gegenwart nach lebendigem Ausdruck. Die ganze Menschheit suchte sich von neuem eine hohe und edle Freude am Dasein zu erobern. Man mochte sich nicht mehr damit begnügen, seine Pflicht zu tun und sich von der erfüllten Pflicht im Vergnügen zu erholen, vielmehr strebte man über Pflicht und Vergnügen zu

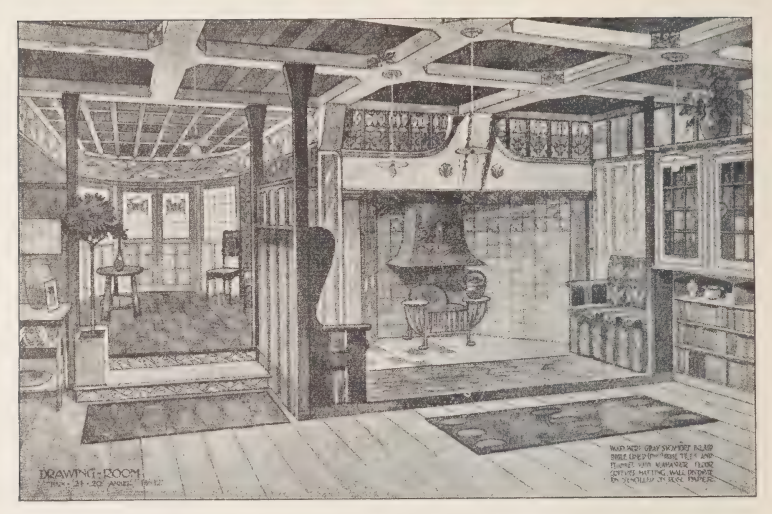


Abb. 258 Entwurf für das Wohnzimmer eines Landhauses von G. M. Ellwood, London
(Nach „Dekorative Kunst“, von F. Bruckmann, München)

einer vertieften Weltauffassung hindurch. Man wollte sich nicht mehr im Vergnügen berauschen und betäuben, sondern ein volles, reines und gesundes Behagen am gesamten Leben empfinden. Dieses Behagen suchte man in der Natur und im eigenen Heim. Auf solchen Grundgedanken baute sich die moderne Haus- und Handwerkskunst auf. Im Hause und mit den Gegenständen im Hause will man nicht mehr in erster Linie etwas vorstellen, vielmehr vor allem sich selbst und seinen eigenen Neigungen leben. Dementsprechend liegt der Schwerpunkt nicht mehr auf dem Empfangszimmer, sondern auf der Wohnstube und auf den gesundheitlich wichtigsten Räumen, den Schlafräumen. Es kommt nicht darauf an, daß das Haus von Zierstücken erfüllt sei, sondern daß der Tisch, an dem man liest — der Stuhl, auf dem man sitzt — die Bank, auf der man ruht, zweckmäßig, behaglich und schön sei. Die künstlerische Kultur besteht nicht in der Ausschmückung, sondern in der Ausstattung der Wohnung. Das schließt natürlich nicht aus, daß ein Ölgemälde oder sonst ein Kunstwerk den Höhepunkt der modernen Wohnungskultur bedeutet — sowenig wie es uns verwehrt ist, die im Museum verbrachte Zeit als besondere Stunden der Weihe zu betrachten. Nur geben wir uns gegenwärtig nicht mehr damit zufrieden, uns für die Öde unkünstlerischer Alltäglichkeit etwa Sonntags im „Kunstverein“ zu entschädigen.

Jedes Zimmer ist nach bestimmten Gesichtspunkten von einem ausschlaggebenden Hauptpunkt aus einzurichten. In den Ländern, in denen der Kamin Brauch ist, bildet dieser den gegebenen Hauptpunkt. An den Kamin oder Ofen schließen sich die behaglichsten Plätze an (Abb. 258). Bezeichnend für das moderne Streben nach Gemütlichkeit und Behaglichkeit ist auch das Sofa, das von einer Wand des Zimmers über die Ecke zur anderen hinüberläuft, die peinlich harte Wirkung der Ecke aufhebt und die artigste Plaudergelegenheit ermöglicht. Besonders Erfreuliches wurde in Beleuchtungskörpern für elektrisches Licht, namentlich in Kronleuchtern geleistet, die wieder, wie im Zeitalter des romanischen Stils,

auf die uralte Form des kreisförmigen Kronleuchters zurückgehen: des Leuchters, der wahrhaft die Form einer Krone besitzt.

Die neue Bewegung aber suchte das gesamte moderne Leben, auch das Leben des einfachen Mannes aus dem Volke zu durchdringen (Bahnwärterhäuschen der Nürnberger Ausstellung 1906, „Arbeiterdorf“ der Darmstädter Ausstellung 1908, Bayerische Gewerbeschau 1912). Die neue Bewegung breitete sich auf alle Gebiete aus, sie machte sich am Postautomobil, wie am Eisenbahnwagen, besonders an dem wundervollen Eisenbahnwagen des Luxuszuges geltend. Geradezu reformatorisch hat die Moderne auf Anlage der Schaufenster und Ausstattung der Läden gewirkt[166]). Aller äußerlich hinzugefügte Schmuck ist streng verpönt. Aus den inneren Wesens- und Zweckbedingungen heraus erwächst allein die wahre Zier. Und das Ziel ist kein blendender Effekt, sondern der Eindruck des natürlichen Gewachsenseins, indem die gebuchteten Scheiben der Schaufenster in breite polierte Metallbänder gefaßt sind, die sich zu Griffen und Handhaben auswachsen, indem die verschiedenen und verschiedenfarbigen Materialien bereits auf ihr koloristisches Zusammenklingen hin ausgesucht sind und einem jeglichen von ihnen, sei es Glas, Metall oder Holz, peinlich seine Eigenart belassen wird (glatte naturfarbige Vertäfelungen!). — Die Waren werden ungezwungen, wie aus der Hand gelegt und dabei doch zu Farbensymphonien angeordnet. Statt des früher so häufig beliebten protzigen Überflusses sucht man durch einige wenige, aber auserlesene Stücke zu wirken. Zum Arrangement von Auslagen werden bisweilen Maler herangezogen; Kunstgewerbler (*van de Velde*) entwerfen ganze Läden. Die neue Bewegung erstreckt sich natürlich auch auf das Gebiet des Schmuckes (Abb. 259) und der Kleidung, hauptsächlich auf dasjenige der weiblichen Tracht[167]). Die Anhänger der etwa mit dem Anfang unseres Jahrhunderts auftauchenden „Reformtracht“ wollten nicht mehr zugeben, daß die Erscheinung des Weibes durch Rock und Taille gleichsam in zwei Hälften zerschnitten

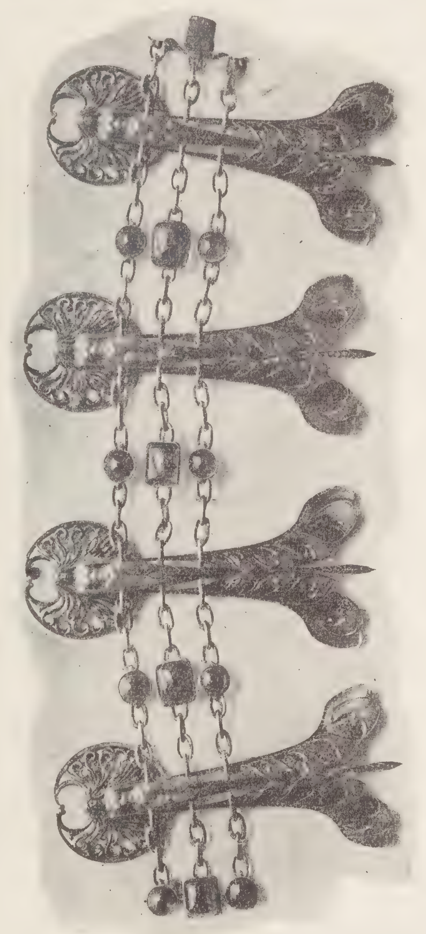


Abb. 259 Armband von René Lalique

würde. Der weibliche Körper sollte vielmehr auch in seiner Umhüllung zwar als ein reich gegliedertes, aber dennoch einheitliches Ganzes wirken. Sie empfanden es geradezu als unsittlich, daß durch das Korsett die weiblichen Reize scheinbar verborgen, in Wahrheit dagegen hervorgehoben würden. Ein schlichtes, edles, korsettloses Gewand sollte statt dessen in natürlichem Fall die Formen vom Kopf bis zu den Füßen begleiten. Es war im letzten Grunde derselbe Gedanke, der die Empiretracht vom Rokoko unterscheidet, nur daß man vor hundert Jahren in der Durchführung dieses Gedankens eigentlich folgerichtiger verfahren war als um 1900. Immerhin war der Gedanke, der durchaus dem gesamten modernen, auf Natürlichkeit, künstlerische Ehrlichkeit und Veredelung des ganzen Lebens gerichteten Idealismus entsprach, groß und schön, wenn er sich auch im wirklichen Leben nicht recht durchzusetzen vermochte, hauptsächlich wohl deshalb, weil Paris sich nicht entschließen konnte, mitzutun. Ein innerer Fehler der modernen Reformtracht bestand aber auch darin, die natürliche Gliederung des weiblichen Körpers denn doch zu sehr außer acht zu lassen. Immerhin hat die Bewegung einen veredelnden und in hygienischer Hinsicht förderlichen Einfluß auf die weibliche Tracht ausgeübt.

In der richtigen Erkenntnis, daß man bei der Beeinflussung der Jugend beginnen muß, wenn man einer neuen Bewegung Eingang und Dauer verschaffen will, suchte man ferner von allem Anfang an auf die Jugend kunsterzieherisch einzuwirken durch das Äußere und durch die Innenausstattung des Schulhauses, wie auch durch künstlerischen Wandschmuck in Gestalt von farbigen Stein-



Abb. 260 Damastdecke von Walter Crane
(John Wilson & Cie., London)

drucken[168]). Bahnbrechend ist man mit künstlerisch durchgeführten Schulhäusern in München vorgegangen; andere Städte haben sich der Bewegung mit Glück angeschlossen, so besitzt z. B. Stuttgart in der Fangelsbachschule von *Theodor Fischer* einen außen und innen künstlerisch durchgeführten Bau.

Die gesamte baukünstlerische und kunstgewerbliche Bewegung ging wie die moderne Kunst überhaupt von England[169]) aus. In England war die Nachahmung geschichtlicher und ausländischer Vorbilder das ganze Jahrhundert hindurch niemals mit der Hingabe an die fremden Muster, niemals mit dem Feuereifer betrieben worden, wie auf dem Festland. In England konnte sich der neue Stil ganz allmählich und organisch aus dem englischen Familienleben, aus dem gesunden praktischen Sinn und aus dem Streben nach Behaglichkeit, nach „Komfort", ganz besonders aber aus dem echt englischen Einfamilien- und Landhaus heraus entwickeln[170]). "My house is my castle." — "East and west, home is best." — "Home, sweet home!" — Nur aus dem innigen Zusammengewachsensein mit dem eigenen dauernden Heim und mit der rings umgebenden Natur konnte eine wahre, gesunde und innerliche Wohnungskultur herauswachsen, nicht aber aus zufällig und vorübergehend bewohnter, wenn auch noch so bequem eingerichteter großstädtischer Stockwerkswohnung. Bismarck spricht vom traurigen Schicksal des Städters, zwischen Häusern, Pflastersteinen und Papier aufzuwachsen. — Während sich bei uns die neue Bewegung zuerst auf Ausstellungen und in Zeitschriften, also gleichsam theoretisch, Luft machte, setzte sie im praktischen England im Hause selbst ein. Immerhin gab dort *Thomas Chippendale* bereits im Jahre 1754 sein nachmals berühmt gewordenes Werk heraus: „Vorbilder für Kunst- und Möbelschreiner im gotischen, chinesischen und modernen Geschmack"[171]). Modern hieß damals so viel wie Rokoko. Alle diese Stile aber — Rokoko, gotisch und chinesisch — wollte er frei und leicht, dem Zweck des einzelnen Gebrauchsgegenstandes entsprechend behandelt wissen. Aus diesen Anschauungen heraus hat sich das ganze moderne englische Kunstgewerbe entwickelt. In Chippendales Sinne tat sich bereits gegen Ende des 18. Jahrhunderts *Sheraton* als Möbelzeichner hervor, dessen gleich zierliche und gediegene Stühle, Schränke und Tische gegenwärtig noch vorbildliche Gültigkeit besitzen. *Josiah Wedgwood* (1730—95), „the royal potter", übertrug den Stil auf die Keramik. Im allgemeinen Anschluß an antike Kameenkunst fertigte er in der Masse gefärbtes, aber mit weißen Reliefdarstellungen geschmücktes Steingut, wozu häufig englische Großkünstler die Entwürfe geliefert hatten. Diese echt englische, selbständige, allein auf Schönheit und Brauchbarkeit abzielende Richtung wurde dann allerdings in den Tagen des Klassizismus und der Romantik von Antike und Gotik überwuchert. Aber unter der Hülle der aufgepfropften Schmuckformen erhielten sich die gesunden Grundanschauungen dennoch lebendig. In dem deutschen Renaissancekünstler *Gottfried Semper* erstand England ein Mann, der diese Grundanschauungen von neuem betonte, auf Ehrlichkeit und Materialgerechtigkeit hinwies. Der Philosoph *Ruskin* wollte das gesamte Leben künstlerisch gestalten auf dem Boden eines im mittelalterlichen Sinne gesunden Handwerks unter Ausschluß aller Fabrikarbeit, die er so ingrimmig haßte, daß sich seine Verachtung sogar auf Eisenbahn und Druckerpresse erstreckte. — Ruskins Gedanken wurden zum Teil von *William Morris* (1834—96) in die Tat umgesetzt, der im Jahre 1861 die Firma: Morris, Marshall, Faulkner & Co. begründete, deren Ateliers heute noch Englands berühmteste kunstgewerbliche Anstalt darstellen. Morris war Gotiker — ein ausgesprochener Feind von Antike und Renaissance. Er zuerst schuf jene „modernen" Möbel aus glatten Brettern und Stäben von puritanischer Strenge und steifer praktischer Nacktheit[172]). Seine Bedeutung liegt aber hauptsächlich auf dem Gebiete des Flachmusters, der Tapeten und Teppiche. Statt des klassisch abstrakten

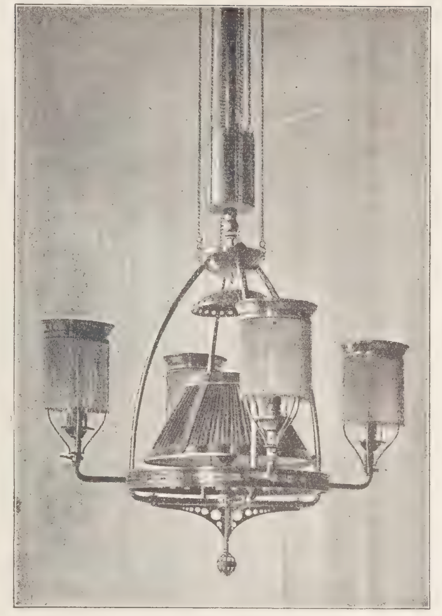


Abb. 261 Lampe für elektrisches Licht
Sturz aus Tiffany-Glas Decorating-Co., New-York

Ornamentes stilisierte er Tier- und Blumenformen. Für Tapeten und Vorhänge verwandte er helle, für Teppiche und Gobelins ausgesprochen dunkle Farben. Gobelins und Glasmalereien schuf er nach Entwürfen von *Burne-Jones* und *Walter Crane* (vgl. Teil I, S. 174 ff.), wobei er aber deren Zeichnungen dem Material und der Bestimmung des einzelnen Gegenstandes anpaßte, nicht nur den Hintergrund hinzu erfand, sondern auch die Farben bestimmte, also wesentliche Bestandteile der eigentlich künstlerischen Tätigkeit übernahm. Morris schwelgte in Schönheit und Gediegenheit der Ausführung. Dieser politische Sozialist empfand künstlerisch so grundvornehm, daß er überaus teure, nur für wenig Reiche erschwingliche Ware zu liefern pflegte und es sogar fertig brachte, kostbare Bücher in begrenzten Auflagen für Bibliophilen zu drucken! — Das moderne englische Kunstgewerbe, wie es sich seit den achtziger Jahren entwickelt hat und mehr oder weniger für die ganze Welt maßgebend wurde, kennzeichnet Zweckmäßigkeit, Behaglichkeit, die Betonung des tektonischen Gesichtspunktes — der Komfort. Stühle wurden für alle Lagen des Körpers gebaut, Tische für alle Verrichtungen. Die einzelnen Ausstattungsstücke leicht und leicht verstellbar, zierlich, hell, fröhlich und freundlich. Gebeizte oder leicht getönte Vertäfelungen wurden äußerst beliebt. Statt der früher schweren Stoffe herrschten jetzt leichte vor, statt der vielen und vielfach gerafften Falten gerade Linien und einfache Quetschfalten.

Die Anfänge der modernen englischen Baukunst reichen bis in die sechziger Jahre des vorigen Jahrhunderts zurück. Damals erhob sich der Widerspruch gegen allen unbegründet angesetzten und gleichsam aufgeklebten Schmuck. Man begann nicht minder als die Renaissance auch die Gotik zu bekämpfen, soweit sie nur Bekleidungskunst war, und kehrte zu den englischen Bauformen des 17. und 18. Jahrhunderts, zu einheimischen Werkweisen, zu den ortsentsprungenen Stoffen, zur Betonung der Farbe, besonders der natürlichen Materialfarbe, zurück. Dabei spielten holländische Einflüsse, durch die damals zahlreich einwandernden holländischen Bauhandwerker bewirkt, eine wichtige Rolle. *William Morris* aber erwies sich auch auf baukünstlerischem Gebiet als Bahnbrecher, indem er sich 1859 durch *Philipp Webb* sein „rotes Haus" bauen ließ. *Norman Shaw* aber ist als der erste wahrhaft moderne englische Baukünstler zu rühmen. Er knüpfte an eine Art bürgerlichen Barocks an, der aber in England mit seinen Wurzeln unmittelbarer aufs Mittelalter zurückgeht als z. B. bei uns in Deutschland. Norman Shaw errichtete Backsteinhäuser unter Verwendung von Schnittsteinen statt der Form- und Verblendsteine, Backsteinhäuser, die unter Ziegeldächer zu stehen kamen. Die Kamine wurden kräftig betont und künstlerisch ausgestaltet, die Erker aus den Absichten des Innern entwickelt, die Fenster nicht symmetrisch, sondern je nach Bedürfnis angeordnet, nicht im Renaissancegeschmack außen umrahmt, sondern

gotisch schlicht in die Wände eingeschnitten, nicht schlank und hoch, sondern von kräftiger Breitenausdehnung. So entstand jene moderne englische Baukunst, welche die ganze Welt befruchten sollte (Abb. 252). Shaws Hauptfeld war die Privatarchitektur, wobei er nicht nur Edelsitze und reiche Stadthäuser, sondern auch einfachere, bequeme Bürgerhäuser von möglichster Raumausnutzung, besonders in den Vororten erbaute. Daneben entstanden aber auch nach denselben gesunden modernen Anschauungen auf Grundlage der natürlichen Bedingungen Klubhäuser, Warenhäuser, Volksbibliotheken, Volksschulen, Volksbäder und Volkswirtshäuser.


Abb. 262 Gaskrone aus Messing nach Jan Eisenloeffel

Unter den jüngeren englischen Baukünstlern und Handwerkskünstlern — zumeist sind beide Begabungen in einer Persönlichkeit vereinigt — ragen besonders *Harrison Townsend, Voysey* und *George Walton* hervor. *Baillie Scott* zeichnete sich in primitiven, aber durch Einlage und Beschläg geschickt pointierten Möbeln aus[173]. *Ashbee,* der Leiter einer „School and Guild of Handicraft", schuf Becher und Humpen aus getriebenem Silber, sowie vortreffliche Schmucksachen. Das Libertyhaus brachte geschmackvolle Stoffe, besonders Musselingewebe, auf den Markt. Daß aber die ganze Bewegung in England alle Kreise durchdrang, dazu trug auch jene vortreffliche Kunstzeitschrift bei, die in diesem Zusammenhang nicht vergessen werden darf, das „Studio".

Amerika hat sich in ähnlicher Weise und im Anschluß an England entwickelt. Nur wurde hier das Zweckmäßige vielleicht noch entschiedener betont. Vor allen amerikanischen Erzeugnissen zeichnen sich die sog. Tiffanygläser durch ihre wunderbare Farbenpracht und ihr einzigartiges Farbengefunkel aus. Sie verdanken ihren Namen ihrem Erfinder *Louis C. Tiffany* und werden aus einem durch Metallverdampfung entstehenden, opalisierenden Favrileglas verfertigt, das auch zu mosaikartig zusammengesetzten Fenstern, Vasen und Lampenstürzen verwendet wird (Abb. 261).

England erwies sich aber auch maßgebend und vorbildlich für das gesamte Festland, auf dem besonders Belgien die moderne Kunstbewegung befruchtet hat. Unter den modernen Belgiern ragte vor allen der bald nach Deutschland übergesiedelte *Henry van de Velde*[174] (geb. 1863) hervor. Während die englischen Ideologen vom Schlage der Ruskin und Morris die Maschine verabscheut und auf eine Erneuerung der Handarbeit im Sinne des Mittelalters abgezielt hatten, strebte van de Velde im Gegenteil danach, die moderne Maschinenarbeit durch die Kunst zu adeln, mit Kunst zu durchdringen, die gesamte Maschinenzivilisation des 19. Jahrhunderts in den Dienst einer künstlerischen Kultur zu stellen. Er bemühte sich,



Abb. 263 Junge Hunde, aus der Kopenhagener Porzellanmanufaktur

einfache zweckdienliche Formen zu erfinden, welche die Maschine ohne weiteres in Tausenden von Exemplaren auszuführen vermag. So machte sich also nach dieser wirtschafts-politischen Richtung hin ein grundsätzlicher Gegensatz innerhalb der modernen Richtung geltend. Van de Velde entwikkelte die Form der Häuser (Abb. 280), der Stühle (Abb. 254) und der Beleuchtungskörper (Abb. 255), kurz alles dessen, was er zu bauen oder zu entwerfen hatte, mit strenger Gesetzmäßigkeit aus der Bestimmung des einzelnen Gegenstandes heraus, erging sich höchstens in rein linearem Schmuck, während er jeglichen naturalistischen Zierat herb abwies. Seine „Krone für elektrisches Licht" (Abb. 255) ist als eine glückliche Lösung der betreffenden Aufgabe zu betrachten, wie überhaupt das elektrische Licht der Anlaß zu manch hervorragenden Leistungen der modernen Handwerkskunst werden sollte (vgl. Abb. 261). Die Künstler konnten auf diesem Gebiete schon deshalb mit besonderer Freiheit und Selbständigkeit aus der Sache heraus schaffen und erfinden, weil sie hier nicht durch alte Stilmuster in ihren Gedankengängen behindert und beunruhigt wurden. — Ganz besonderer Beachtung erfreuten sich ferner im modernen Kunsthandwerk die Erzeugnisse der Kopenhagener Porzellanmanufaktur. Vorzügliches wurde da in der lebendigen und naturgetreuen Wiedergabe des Tieres sowie in einer wundervollen Tönung und Farbengebung geleistet (Abb. 263). Frankreich trat innerhalb dieser Bewegung hinter England weit zurück. Der Deutsche erstaunte vor dem Kriege darüber, wie wenig ausgesprochen moderne Häuser, wie wenig spezifisch moderne Erzeugnisse des Kunsthandwerks er in Paris sah. Der Métropolitain, die unterirdische Straßenbahn, ist freilich auch in kunstgewerblicher Beziehung (Linienführung, materialgerechte Behandlung von Holz, Glas, Metall) in durchaus modernem Geist ausgeführt. Kunstgewerbliche Erzeugnisse mußte man in der „Maison moderne" aufsuchen und konnte sie auch sonst bisweilen bei vornehmen Kunstsammlern und Kunsthändlern (Durand-Ruel) antreffen. Sie waren dann meistens unweit der französischen Ostgrenze entstanden. Im allgemeinen herrschten aber im Pariser Gewerbe, namentlich in der Möbelerzeugung, immer noch die Stile Louis XIV, Louis XV und Louis XVI vor, die nun einmal französisches Wesen besonders charakteristisch verkörpern. Die Schauseite der Häuser — es wurde ja in Paris unvergleichlich weniger als in deutschen Großstädten gebaut — zeigt immer noch das schlichte, vornehme Empireaussehen. Indessen besitzt Paris einen großartigen, durch und durch modernen Bau, einen Bau, in dem eine Hauptforderung des modernen architektonischen Empfindens, die strenge Tektonik, ihren erschöpfendsten Ausdruck gefunden hat: den Eiffelturm (Abb. 264)[175]. Hier wurde mit unbedingter Folgerichtigkeit dem Material des Eisens und dem Zweck, den Turm zu gewaltiger Höhe emporzuführen, entsprechend gebaut und dabei auf jeglichen Schmuck verzichtet. So ist eine in der Weltgeschichte vorher unerhörte Ingenieurschönheit zustande gekommen.

In deutschen Landen haben sich moderne Baukunst und moderne Handwerkskunst eigentlich erst im letzten Jahrzehnt des verflossenen Jahrhunderts ent-

wickelt. Hier hatte das geschichtlich-wissenschaftliche Bestreben, die verschiedenen Stile der Vergangenheit getreu nachzuahmen, die Befolgung der seinerzeit von Semper aufgestellten Grundsätze wesentlich erschwert. Ungleich mehr als in England. Daher fehlte bei uns der modernen Bewegung, die gleichsam plötzlich, wie ein rasender Bergstrom, in unser Leben hereingebrochen ist, anfangs die Ruhe, die Stetigkeit, das organische Wachstum, wie es die Bewegung jenseits des Kanals auszeichnet. Das Haschen nach Originalität machte sich bei uns am fühlbarsten und unangenehmsten bemerkbar. Andererseits ist das Bestreben, das ganze Leben künstlerisch zu durchdringen, kaum irgendwo so kräftig ausgeprägt, wie gerade in Deutschland. Dieses Bestreben macht sich überall und auf allen Gebieten geltend, im öffentlichen wie im Privatgebäude, im Schulhaus wie im Theater, in der Gesamteinrichtung des neuzeitlichen Wohnhauses wie in den einzelnen Einrichtungsgegenständen, den Möbeln, Tapeten, Teppichen, Stickereien, Uhren, Vasen (Abb. 265), in Speise- und Trinkgefäßen, in Drucktypen, Vorsatzpapieren und Bucheinbänden (Abb. 266), ja sogar in der „Reformtracht“ der Frauen.

Äußerst kräftig setzte die Bewegung, von England beeinflußt, in Wien ein, wo *Otto Wagner* (1841—1917), gleichsam der Vater der dortigen Bewegung, *Josef Hofmann* (geb. 1870), *Koloman Moser* (geb. 1868) u. A. — offenbar unter morgenländischen Einflüssen — einen großzügig vereinfachenden Monumentalstil anstrebten. „Wagner war mehr ‚Ingenieur‘ als Architekt. Er entwarf die geforderten Innenräume in zweckmäßiger Anordnung und schmückte davon unabhängig die so zustande gekommenen Außenflächen um ihre Tür- und Fensterlöcher herum mit Zieraten. Seine Bauten ‚wachsen‘ nicht in der Masse; sie entwickeln sich aus dem Innenraum, und die dadurch entstehenden Flächen werden ‚geschmückt‘.“ [176]) In diesem Stile hat er in Wien Wohnhäuser, das Postsparkassenamt, bei Wien die niederösterreichische Landesheil- und Pflegeanstalt sowie den Empfangspavillon der Wiener Stadtbahn für Schönbrunn gebaut. Als besonders begabter Hofmann-Schüler gilt *Hans Ofner,* der die Kunst in die Provinz getragen und z. B. in der niederösterreichischen Kreisstadt St. Pölten bei Wien den Umbau und die Innenausgestaltung des Hauses Schließl in glänzender Weise vollführt hat [177]).



Abb. 264 Der Eiffelturm in Paris



Abb. 265 Vase aus der Porzellanmanufaktur zu Berlin
(Zu Seite 319)

Von Wien und Otto Wagner wie von dem älteren Wiener Architekten Karl Hasenauer (Teil I, S. 342) ging *Josef M. Olbrich* (1867 bis 1908) aus, der, in Troppau geboren, auf Reisen nach Italien und Frankreich weitergebildet, die Seele der Darmstädter Künstlerbewegung werden sollte. *Darmstadt* kommt eine besondere Bedeutung zu, weil dort im Jahre 1901 unter den Auspizien des Großherzogs Ernst Ludwig von Hessen, jenes in Dingen der Kunst hervorragend einsichtigen und hellsehenden deutschen Fürsten, mit der „Ausstellung der Künstlerkolonie Darmstadt" zum erstenmal der Versuch gewagt und glücklich durchgeführt wurde, eine ganze Kolonie von Häusern nach modernen künstlerischen Grundsätzen unter Einbeziehung der landschaftlichen Umgebung zu errichten und nach Ausstattung und Einrichtung bis in alle Einzelheiten durchzuführen, dabei zugleich jedem Hause und seiner Einrichtung den Stempel der Persönlichkeit seines Erbauers, Ausstatters und Auftraggebers zu verleihen (vgl. Abb. 267 und 268)[178]. Unter den Darmstädter Künstlern ragten und ragen neben dem Bildhauer Habich (vgl. S. 296 und Abb. 246) der Buchschmuckkünstler und Wandmaler *Joh. Vincenz Cissarz* (geb. 1873), später in Stuttgart, *Peter Behrens*, der Keramiker *Scharvogel, Albin Müller* (geb. 1871), ferner *Christiansen* und *Patriz Huber,* vor allen aber doch Olbrich hervor. Josef M. Olbrich war eben die treibende Kraft der Darmstädter Kunstbewegung. In Hinsicht auf seine Kunst wurde das Wort „Darmstädter Stil" geprägt. Von ihm rühren das Haus der Wiener Sezession, in Darmstadt das Ernst-Ludwig-Haus (Abb. 246) und die meisten Bauten der Künstlerkolonie her. Auf der Darmstädter Ausstellung 1908 war er mit dem Ausstellungsgebäude für freie Kunst, das in dem „Hochzeitsturm" (Abb. 268) gipfelte, einem neuen Wahrzeichen der Stadt Darmstadt, ferner mit dem sog. „oberhessischen", das heißt mit dem ausschließlich aus oberhessischem Werkstoff von oberhessischen Handwerkern und Arbeitern ausgeführten Hause und endlich mit einem zum „Arbeiterdorf" gehörigen Bau vertreten[179]. — Patriz Huber, ein geborener Altbayer, war ein Künstler von ausgesprochen deutscher Empfindung, von dem wir hier einen Innenraum wiedergeben (Abb. 267). Die gesamte Ausstattung

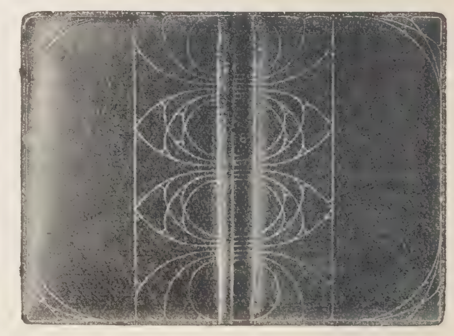


Abb. 266 Bucheinband von Kersten in Breslau
(Zu Seite 319)

und Wanddekoration ist in ein streng gegliedertes architektonisch-ornamentales Ganzes einbezogen. Sogar das Wandbild über der Tür bildet nur einen Teil davon. Viermal strecken sich die Deckenleisten darauf herab und halten es beinahe gewaltsam an der Wand fest. Im übrigen sind das reichliche Leistenwerk, die anmutig geschwungenen Linien, die großen getönten Flächen und die kräftige Höhenentwicklung an diesem Innenraum hervorzuheben. Ein ernster Grundcharakter spricht sich in der gesamten Schöpfung aus.

Peter Behrens (geb. 1868) war, nachdem er in Darmstadt bedeutsam mitgewirkt, in Düsseldorf als Direktor der Kunstgewerbeschule und nachmals lange



Abb. 267 Interieur von Patriz Huber, Darmstadt (Nach „Hoffmann, Mod. Bauformen“)



Abb. 268 Hochzeitsturm in Darmstadt von Josef M. Olbrich
(Zu Seite 320)

Jahre in Berlin tätig, um schließlich 1922 nach Wien berufen zu werden. Behrens war von der Graphik und der Malerei über Entwürfe für Hauseinrichtungen zur eigentlichen Baukunst gelangt und gerade er ging am allerentschiedensten vom Baustoff sowie vom Wohllaut und von der Gewalt der Proportionen aus. Dieser geborene Hamburger hat einen ausgesprochen norddeutschen, fast möchte man sagen: hanseatischen Stil ausgebildet, sachlich, kühl, vornehm und bisweilen feierlich: gerade Linie, rechter Winkel — stehendes Rechteck, kreisrunde Wanddurchbrechung, Giebel, Tonnengewölbe — Dekor verpönt. Behrens hat sich ein großes Kulturverdienst dadurch erworben, daß er sich der Fabrik annahm, nicht indem er irgend welchen Zierat aufpappte, sondern indem er den ernsten Charakter der Arbeit durch rhythmische Gliederung der Baumassen betonte und so den Stätten der Industrie ein würdiges Aussehen verlieh. Sein Beispiel hat befruchtend weitergewirkt, und so kann man gegenwärtig gar häufig, z. B. in Thüringen an der Ilm, Fabrikgebäude aufragen sehen, die die Gegend durchaus nicht verschandeln, sondern sich ihr glücklich einfügen und bisweilen geradezu eine hohe tektonische Schönheit aufweisen. In unserem kleinen Erlangen, das aber für die Geschichte der älteren Stadt-, Straßen- und Platzanlage nicht ohne Bedeutung ist, nehmen die neuen Gebäude der Weltfirma Reiniger, Gebbert & Schall unter den modernen Bauten geradezu einen Ehrenplatz ein. — So war Peter Behrens, um wieder zu ihm zurückzukehren, gerade der rechte Mann, um verschiedene Gebäude der Allgemeinen Elektrizitäts-Gesellschaft in Berlin aufzuführen und um von ihr mit der künstlerischen Ausgestaltung ihrer technischen Erfindungen betraut zu werden.[180]) Allein diese veredelnde Tätigkeit auf dem Gebiete der Industrie bildet doch nur die eine Seite im Wesen dieses Künstlers. Er hat z. B. auch die Kunsthalle für Düsseldorf und ein Krematorium für Hagen in Westfalen errichtet (Abb. 269). Endlich ward gerade er mit einem der bedeutendsten Aufträge betraut, der bisher der modernen deutschen Bau- und Dekorationskunst überhaupt zufielen. Er hatte (wie man sagt: durch Vermittlung von Kiderlen-Wächter) dem kaiserlichen Deutschland den Botschafterpalast[181]) in Petersburg zu erbauen (Abb. 270). Also wieder eine nationale Aufgabe, wenn auch nicht so bedeutend wie das Völkerschlachtdenkmal bei Leipzig, wie der Bismarckturm bei Hamburg. Und sie wurde ebensogut und in ebenso monumen-

talem Sinne gelöst wie die beiden anderen. Freilich wurde die Monumentalität diesmal, dem Charakter der Aufgabe sowie der Individualität des schaffenden Baukünstlers entsprechend, mit ganz anderen Mitteln erreicht: Kein Steinklotz, keine Urtümlichkeit, kein Gedanke an Völkerwanderung. Vielmehr hohe und reife Kultur. Ein Anknüpfen und Weiterbilden der klassizistischen Kunst der altberliner Baumeister Schinkel und Langhans. Der Riesenbau der Botschaft umfaßte 160 Räume und besaß eine Frontbreite von über 60 Metern. Dem eigentlichen Baukörper waren 14 dorische Riesensäulen vorgelegt, die alle drei Stockwerke überschnitten. Und, wodurch die Übereinstimmung im Gesamteindruck mit dem Brandenburger Tor zu Berlin vollständig wurde, auf der schmalen Attika standen zwei Rosse mit zwei Rosselenkern von dem Berliner Bildhauer und Tuaillon-Schüler Encke. Die Fassade war in rotgrau finnländischem Granit gehalten. Das Innere praktisch, prächtig, festlich, vornehm. Ein Bildnis der Königin Luise in ganzer Figur von Arthur Kampf (vgl. S. 214) beherrschte den einen der Empfangsräume. Eine heroische Felslandschaft von Böcklin, eine Mondscheinlandschaft von Hans Thoma, eine Grunewaldlandschaft von Walter Leistikow, ein Gemälde „vom Bau des Imperators im Hamburger Hafen“ von Graf von Kalckreuth, Handzeichnungen der großen Berliner Zeichner Chodowiecki, Krüger, Menzel, Liebermann, ein Bronzeguß der Kassandra von Max Klinger, eine Bronzegruppe der kämpfenden Wisente von August Gaul schmückten die Räume. Zahlreiche deutsche Firmen im Zusammenfluß natürlich mit russischen hatten an dem Zustandekommen des gewaltigen Werkes ihren Anteil. So wirkten deutscher Gewerbefleiß und deutscher Künstlergeist zusammen, um deutsche Macht, aber auch deutsche Kultur im Ausland würdig zu vertreten und zu verkörpern. Im Jahre der Vollendung des Völkerschlachtdenkmals 1913 ward auch dieses Werk zu einem glücklichen Ende geführt. Es ist allgemein bekannt, daß es asiatischer Roheit zum Opfer fiel und von den Russen von Grund aus zerstört wurde — gleichsam ein Vorzeichen des kommenden Zusammensturzes deutscher Macht und Herrlichkeit. — Aber das Völkerschlachtdenkmal steht noch und auch der Bismarck bei Hamburg ragt noch zum Himmel empor, auf das deutsche Reichsschwert gestützt. Seien wir auf der Hut, daß uns diese Denkmäler, auch in ihrer symbolischen nationalen Bedeutung, erhalten bleiben! —



Abb. 269 Das Krematorium in Hagen von Peter Behrens

Der Schöpfer der Deutschen Botschaft in St. Petersburg, Peter Behrens, ist für unsere Vorstellung wegen seiner langjährigen Tätigkeit in der deutschen Reichshauptstadt mit Berlin verknüpft. In Berlin hatte Wallot mit dem Reichstagsgebäude 1884—94 in gewissem Sinne den ersten modernen Bau hingestellt (vgl. Teil I, S. 348 und Abb. 288). Sieht man nämlich von dem bildhauerisch-kunstgewerblichen Beiwerk ab, das damals, mithin vor dem Beginn der neuzeitlichen Bewegung auf dem Gebiete der Handwerkskunst, schwerlich besser zu haben gewesen wäre, so ist das Reichstagsgebäude vom Standpunkt der Konstruktion und Raumschöpfung aus als modernes Kunstwerk anzusprechen.[182]) Mit dem Ständehaus in Dresden, womit Wallot die außerordentliche Aufgabe zu lösen hatte, an der geschichtlich wie künstlerisch gleich bedeutenden Brühlschen Terrasse zwischen einer Renaissance- und einer Barockarchitektur einen repräsentativen Bau aufzuführen, hat er sich dann selbst übertroffen. Allerdings konnte er diesmal einen Stab neuzeitlich geschulter Mitarbeiter um sich versammeln. Darunter sein Schüler *Wilhelm Kreis* (geb. 1873), der durch seine wuchtigen Bismarcktürme wie durch seine Warenhäuser berühmt geworden und stilistisch mehr und mehr in den Klassizismus eingemündet ist. Doch kehren wir wieder nach Berlin zurück. Dort ragte neben und nach Wallot als Baumeister der geborene Darmstädter *Alfred Messel* (1853—1909) hervor. Hatte sich Wallot mit seinem repräsentativen Reichstagsgebäude an die Renaissance und im besonderen an Palladio angelehnt, so hatte Messel an der Gotik gelernt, wenn er diese Lehre auch völlig frei verwertete, als er mit dem in Stein und Eisen errichteten, 1896 vollendeten Kaufhaus Wertheim eine neuartige Aufgabe in einem neuartigen Stile löste. Die gesamte Anlage setzt sich aus zwei zeitlich aufeinander folgenden und stilistisch verschiedenen Teilen zusammen. Der ältere Messelsche Bau an der Leipziger Straße gibt alles, was konstruktiv notwendig ist: die gewaltigen Steinpfeiler und die einzelnen Stockwerke, die von jenen getragen werden (Abb. 271). Diese Stockwerke sind als Lagerräume klar und deutlich an der Schauseite zu erkennen. Der Bau ist also nach außen öffentlich als Kaufhaus gekennzeichnet, und als solchem muß ihm Großzügigkeit wie Zweckmäßigkeit nachgerühmt werden, wenn auch die Ausgestaltung der Eckpfeiler an den vortretenden Haupttrakten, das Auslaufen der Pfeiler in Obelisken und die Verbindung mit dem eintönigen Dach der feineren künstlerischen Empfindung entbehrt. Dagegen hat Messel sich selbst übertroffen, als er dem Wertheimschen Warenhaus den Eckbau am Leipziger Platz hinzufügte, wo er seine gesunden konstruktiven Anschauungen in künstlerisch feiner, freier und reicher Weise zum Ausdruck brachte. Welch herrlicher Raumeindruck! — Welch köstliche Verwendung und Verwertung verschiedener Materialien! — Welch wunderbare Beleuchtungswirkungen, besonders des Abends bei entflammtem elektrischen Licht, dessen Beleuchtungskörper so geschickt angefertigt, aufgehängt und verteilt sind! — Die Beleuchtung wirkt gleich eindrucksvoll, ob man die hellen Hallen betritt oder das Licht durch die hohen schlanken Fenster, gotischen Kirchenfenstern vergleichbar, nach außen herausfluten sieht. Mit dem Neubau des Wertheimschen Warenhauses hat Alfred Messel ein Prachtbeispiel moderner Architektur geschaffen. Dazu ist der Bau mit Bildwerken hervorragender Bildhauer geziert, wie mit dem oben erwähnten Bärenbrunnen von August Gaul.[183]) Indessen war Messel kein fanatischer Moderner, vielmehr ein schmiegsamer Eklektiker und erhob sich auf dieser Grundlage von dem Konstruktionsnaturalismus, in dem er das Wertheimsche Kaufhaus erbaut hatte, zum Stil, als er im Anschluß an den französisch-preußischen Großbürgerstil von 1780—1830 das Haus Schulte, die Nationalbank, die A. E. G., das Ballenstetter Rathaus[184]) und das Einfamilienhaus des Malers Max Liebermann erbaute, mit dem Darmstädter Museum (1898—1906) aber sogar zum Klassizisten ward. „Im Geiste der Zeit des Brandenburger Tores



Abb. 270 Deutsche Botschaft in St. Petersburg von Peter Behrens
(Zu Seite 322)

aber entwarf er die Gruppe der Neubauten der Museumsinsel, deren Ausführung auf Messels Wunsch nach seinem Tode Ludwig Hoffmann übertragen wurde" (Woermann). Wie Messel in Berlin fortwirkte, kann man an dem Beispiel seines gelehrigen Schülers *Oskar Kaufmann* beobachten, der an dem Wertheimischen Kaufhaus die Wirkung der durchgehenden gotischen Pfeiler schätzen gelernt hat, strenge gotische Konstruktionen durch die Behaglichkeit des französischen gebrochenen Daches zu mildern, hinter festlichen Schauseiten wohnliche Innenräume anzulegen versteht. Er hat das Berliner Hebbeltheater, das wundervolle Stadttheater für Bremerhafen, einen preisgekrönten, wenn auch nicht ausgeführten Entwurf für die Große Oper in Berlin, ebenso behagliche wie geschmackvolle Innenräume für mehrere Berliner Mietswohnungen, den Kinobau Cines am Nollendorf-Platz in Berlin und schließlich den Bau der Volksbühne ebenda geschaffen.[185]) An den beiden letztgenannten Werken arbeitete er mit dem oben gerühmten Bildhauer Franz Metzner zusammen. Kaufmann ging von strenger Konstruktion aus, insbesondere von der Gotik im Sinne des architektonischen Gerüstes, so wie es von den Modernen, insbesondere von Messel, verstanden und ausgenutzt wurde. Er vermochte aber auch mit dieser Art Gotik klassizistische Elemente, mit der Konstruktion einen überaus gefälligen Eindruck der äußeren Erscheinung wie behaglichen Innenraumes zu verbinden. Vornehmlich führte ihn seine Begabung zum Theaterbau und er verstand es, die besonderen Schwierigkeiten gerade dieser Art von Baukunst scheinbar spielend zu überwinden: Akustik, Beleuchtung, Lüftung, Feuersicherheit, Unterbringen zahlloser Gäste in verhältnismäßig geringem Raum! — All dies ist, sozusagen, Ingenieur-Begabung. Nun tritt aber bei Kaufmann der Künstler hinzu, der mit der Befriedigung der praktischen Bedürfnisse den Eindruck des Behagens und vornehmer Festlichkeit zu verbinden weiß. Bei ihm federt und schwingt, singt und klingt alles. Das macht, er versteht es, Baumassen und Bauglieder, wie Farben und Flächen rhythmisch zu harmonisieren. In der Innenaustattung, auch der Privatwohnungen legt er ein besonderes Gefühl für das Holz und seine natürliche mannigfaltige Schönheit der Maserung an den Tag. Gelegentlich ist Kaufmann freilich ins Kokette und Preziöse

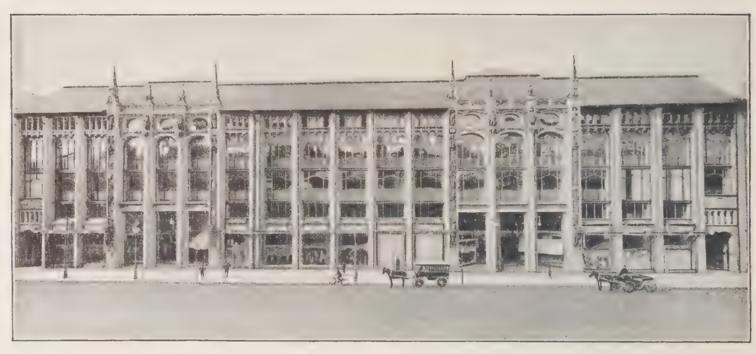


Abb. 271 Das Kaufhaus Wertheim in der Leipziger Straße zu Berlin von Albert Messel (Zu Seite 324 und 327)

verfallen: Verbindung ganz großer mit kleinen niedlichen Motiven, z. B. sehr große Höhe und ganz geringe Breite von Fenstern. Aber mit der Berliner Volksbühne scheint Kaufmann ein seines plastischen Mitarbeiters Franz Metzner würdiges, wahrhaft großartiges Bauwerk hingestellt zu haben. Dieses Theater ist ganz von innen nach außen gebaut. Die Schauseite in drei Hauptmassen gegliedert, die Mitte nach außen weich herausgeschwungen, so daß man unwillkürlich ans Rokoko zurückdenkt (Wallfahrtskirche „Vierzehn Heiligen“ in Oberfranken, die alte „Königliche“ Bibliothek in Berlin: die vom Volksmund sogenannte „Kommode“). Die Außenflügel, wie die der Mitte vorgelagerten gewaltigen Säulen in einem wuchtigen dorisierenden Klassizismus, das Ganze durch das Dach energisch zusammengefaßt und in seiner Art originell und einfach groß. — Wie sich gewaltige Blocks von Zinshäusern in neuzeitlichem Sinne künstlerisch anlegen und ausgestalten lassen, hat uns an glänzenden Beispielen *August Endell* in Berlin gelehrt.

Paul Schultze-Naumburg (geb. 1867), der moderne Künstler Mitteldeutschlands, verkörpert am entschiedensten diejenige Nuance innerhalb der gegenwärtigen Bestrebungen, welche ihr Heil im freien Anschluß an die vergangenen Stile der Behaglichkeit sieht, von unserer Großväter „altmodischer“ Weise zurück bis zum bürgerlichen Barock des 17. Jahrhunderts.[186]) Dieser Künstler hat aber auch durch sein Schrifttum, insbesondere durch zahlreiche, äußerst lehrreiche Aufsätze im „Kunstwart“ dem Laien die Augen geöffnet und ihm die Schönheit der alten deutschen Stadt wie die Scheußlichkeit der Verschandelung durch das 19. Jahrhundert in Beispiel und Gegenbeispiel überzeugend vor Augen geführt.

Vor- und Hauptort der modernen Bewegung auch auf dem Gebiete der angewandten Künste aber war München. Hier hat die Bewegung am kräftigsten Wurzel geschlagen. Hier trieb sie die meisten und mannigfaltigsten Blüten. Von hier aus ergoß sich der stärkste Strom der Beeinflussung überall hin, auch nach Berlin. Wie der Maler Max Slevogt, ist auch der Kunstgewerbler *Bruno Paul* als reifer Künstler von München nach Berlin gezogen. Dabei hatte die Moderne in München, wenn auch nicht gegen eine Behelligung von außen und von oben her, so doch gegen eine starke und tief eingewurzelte Überlieferung zu kämpfen, die sich in kräftigen Persönlichkeiten, namentlich in Gabriel Seidl verkörperte. Zwei Richtungen stießen hier aufeinander, die eigentlich beide in der modernen Bewegung begründet sind und die eben richtig gegeneinander abgewogen werden müssen. Die jungen Talente wollten umstürzlerisch alle Fesseln sprengen, alle Vergangenheit und alle örtlichen Beschränkungen vergessen, um lediglich aus

dem Geiste der Gegenwart heraus zu bauen. Demgegenüber fühlte sich Gabriel Seidl zum Hüter der Überlieferung und zum Wahrer des Münchener Stadtbildes in seiner geschichtlich gewordenen Eigenart berufen. Die beiden geborenen Bayern Theodor Fischer und Karl Hocheder wußten ihre tiefe Vertrautheit mit der alten Kunst ihrer Heimat und mit deren Motivenschatz bei ihren modernen Bauten geschickt zu verwerten (Abb. 283). Der Schlesier *Martin Dülfer* (geb. 1859) dürfte mit dem Haus der Allgemeinen Zeitung an der Bayerstraße vom Jahre 1901 wohl den ersten durch und durch modernen Bau in München hingestellt haben (Abb. 272). Dieser Bau stellt eine künstlerische Weiterbildung desjenigen Typus dar, den Alfred Messel in dem älteren Teil seines Geschäftshauses Wertheim an der Leipziger Straße zu Berlin wohl zum erstenmal in Deutschland überhaupt angewandt hat (Abb. 271). Dülfer hat hier mit einer fast ebenso energischen Höhenentwicklung, wie Messel in Berlin, fröhliche und mannigfaltige Übergänge zwischen den Pfeilern wie zwischen den Stockwerken zu verbinden gesucht. Wie reizvoll ist z. B. das Motiv des besonderen Daches (der Wetterschräge) für das untere Stockwerk, ein Motiv, das — nebenbei gesagt — an alten fränkischen Bauernhäusern vielfach vorkommt. Wie reizvoll sind ferner die flachrunden erkerartigen Vorkragungen, die aus diesem Dache herauswachsen! — Deutlich ist dann der beherrschende Mitteltrakt mit den beiden ge-



Abb. 272 Das Geschäftshaus der Allgemeinen Zeitung in München von Max Dülfer

raden unteren und dem kleinen runden koketten oberen Balkon hervorgehoben. Und der Schmuck, den der Baumeister im einzelnen reichlich über die ganze Schauseite verstreut hat, soll süddeutsch-bayerische Behaglichkeit ausdrücken. Die Abbildung kann ihn nicht voll wiedergeben, weil ihr die Tönung und Färbung fehlt, die am Original zur Wirkung des Ganzen wesentlich beiträgt. Diese ganze Fassadenbildung klingt endlich in vollen rauschenden Tönen mit der kräftig geschwungenen Dachlinie aus. Das Dach nimmt gleichsam das ganze Gebäude unter seine schützenden Fittige. Dülfer ist wie Oskar Kaufmann namentlich als Schöpfer von streng im Sinne der modernen Bestrebungen errichteten und in ihrer Art bedeutenden Theaterbauten tätig gewesen (Meran, Dortmund, Lübeck). Im Jahre 1906 wurde er nach Dresden berufen. „Die einzige große Schöpfung, die ihm in Dresden vergönnt worden, war eines der Haupthäuser der Neubauten der Technischen Hochschule an der Ecke der George Bähr- und der Bergstraße. Der Backsteinbau mit weißen Steineinfassungen gehört in der Neuheit seiner Massengliederung, dem Adel seiner Verhältnisse und der feinen Durchbildung aller Einzelheiten zu den vornehmsten Schöpfungen dieser Richtung. Der massive, von der Meridiankuppel bekrönte Kupferturm bedrückt den Bau nicht, wie das gerade in Dresden manche ähnliche, eine Zeitlang übliche geschlossene Kupfertürme in ihrer massiven Schwere tun, sondern hebt ihn stilvoll mit empor.“ So urteilt der Dresdener Kunstgelehrte Karl Woermann. Doch kehren wir von Dresden nochmals nach München, und zwar zu Dülfers Bau der Allgemeinen Zeitung vom Jahre 1901 zurück. Fühlen wir uns gegenwärtig, also nach knapp einem Vierteljahrhundert, von diesem Bau ästhetisch nicht mehr voll befriedigt, so müssen wir ihn nach wie vor geschichtlich als höchst bedeutsam anerkennen. Von diesem Bau aus hat die Moderne ihren siegreichen Einzug in München gehalten. Nun regte es sich überall und auf allen Gebieten: Staats- und Privatbauten, Theater- und Saalbauten, Wirts-, Gast- und Speisehäuser, Geschäfts-, Miets- und Familienhäuser, nicht zuletzt die herrlichen Brücken und die wundervollen Friedhofanlagen wurden im besten Sinne „modern“ gestaltet, wie es uns die vom Bayerischen Architekten- und Ingenieurverein anläßlich des Kongresses 1912 herausgegebene Veröffentlichung „München und seine Bauten“ anschaulich und übersichtlich vor Augen führt. Besonders zeichnete sich die Firma *Heilmann & Littmann* aus: Anatomie! — Künstlertheater (Abb. 286) — Landestheater (Abb. 273). Daneben die Firma *Gebrüder Rank*. Ferner hat sich *Eugen Hönig,* in Firma Hönig & Söldner, namentlich durch seine Geschäftshäuser, einen Namen gemacht. Als glänzendes Beispiel künstlerischer Lösung einer rein praktischen und anscheinend nüchternen Aufgabe sei auch auf die Gesamtanlage der 1909/12 von *Hugo Kaiser* an der Landsbergerstraße aufgeführten Zollneubauten hingewiesen. Aber der künstlerisch bedeutendste Bau, den München in der Epoche des modernen Stils entstehen sah, ist der Erweiterungsbau der Universität aus den Jahren 1905/08 von *German Bestelmeyer* (geb. 1874 in Nürnberg). Bei diesem Bau waren besondere Aufgaben zu lösen. Einmal die Anpassung an den romanisierenden Altbau Gärtners von 1840. Sodann läuft die Amalienstraße, an welche die Rückfront zu stehen kommen mußte, mit der Ludwigstraße, an welcher der Altbau steht, durchaus nicht parallel. Bestelmeyer hat nun diese wie alle anderen Schwierigkeiten glänzend überwunden. „Eine große Wandelhalle beherrscht jetzt als Mittelpunkt die ganze Anlage und vermittelt den Übergang vom alten zum neuen Bau“ (Abb. 274). Die dadurch erreichte einheitliche und zusammenfassende großartige Gesamtraumschöpfung harmoniert mit der Proportionierung der einzelnen Räume (Aula, Rektorat!) wie mit der glänzenden Form- und Materialbehandlung aller Einzelheiten: der Fußböden und Wölbungen, der Bögen und Säulen, der Treppen und Schranken. Der moderne Baumeister hat dabei die romanisierenden Neigungen seines vor zwei Menschen-



Abb. 273 Das Landestheater zu Stuttgart von Max Littmann

altern an dem Bau tätigen Vorgängers wieder aufgenommen, wenn auch auf seine echt neuzeitliche wie ausgeprägt persönliche Art fortgeführt und ausgestaltet. Welch ein Unterschied zwischen dem an sich gewiß nicht verächtlichen Romanismus eines Gärtner und dem eines Bestelmeyer! Und welch ein Fortschritt! — Allerdings ist Bestelmeyer bei seiner Schöpfung von verschiedenen tüchtigen Münchener Bildhauern (Akerberg, Albertshofer, Bleeker, Floßmann, Hahn, Pfeifer, Seidler), namentlich aber von dem Maler Julius Diez unterstützt worden, von dem das Mosaikwandbild in der Zentralhalle herrührt. Sie alle haben zusammengewirkt, um jenes in unserer Zeit einzig dastehende Gesamtkunstwerk zustande zu bringen. Die neue Münchener Universität gehört zu den Raumschöpfungen der Welt, angesichts deren man von einem Ehrfurchtsschauer ergriffen wird, die Schönheit der Kunst zu tiefst empfindet und sich glücklich preist, solche Herrlichkeiten seligen Auges genießen zu dürfen. Bestelmeyer aber wurde auf diese Leistung hin von München nach Dresden, später von dort nach Berlin und 1922 schließlich wieder nach München zurückberufen, nachdem er inzwischen dem Germanischen Museum in Nürnberg trotz der Ungunst der nachrevolutionären Zeit einen ebenso praktischen wie an Stimmungswerten reichen Neubau hinzugefügt hatte.

Wie in der Baukunst, so im Kunsthandwerk. Dieses erhielt die entscheidenden Anstöße von den Schwesterkünsten, und zwar vollzog sich die Entwicklung häufig in der Weise, daß die Maler zuerst zu Kunstgewerblern wurden, dann von der Erfindung einzelner Gegenstände zur Schöpfung einheitlicher Innenräume übergingen und schließlich die Anlage ganzer Häuser bestimmten. So wurde der

frühverstorbene hochbegabte *Otto Eckmann,* ein geborener Hamburger, vom Illustrator zum Ornamentisten und zu einem der Führer der kunstgewerblichen Bewegung in München. *Bruno Paul* und der Westfale *Bernhard Pankok* kamen vom Simplizissimus her. Der Münchener *Richard Riemerschmid* von der Malerei. Ebenso der Schweizer *Freiherr Hans von Berlepsch.* Dessen Landsmann *Hermann Obrist,* der sich namentlich durch seine Entwürfe für Stickereien auszeichnen sollte, zugleich einer der Wortführer der neuen Bewegung[187]), nicht nur von der Bildnerei sondern auch von den Naturwissenschaften! — Den freien bildenden Künstlern fiel eben die Aufgabe zu, das erstarrte und unfruchtbar gewordene Handwerk und Gewerbe künstlerisch neu zu beleben und zu befruchten. Aus den Werkstätten der Künstler, die dem Kunsthandwerk zustrebten, wurden im Jahre 1897, gleichsam als Mittel- und Kristallisationspunkt der gesamten Bewegung, in München die „Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk“ begründet, die allmählich mehr als 700 Handwerker und Arbeiter beschäftigen, Fabriken in München, Bremen und Berlin — eigene Ausstellungen und Verkaufsstellen in München (Odeonsplatz-Briennerstraße), Berlin (Bellevuestraße), Bremen, Hamburg, Köln — Vertretungen in Breslau, Bremerhafen, Nürnberg (Zadow, Kaiserstraße) aufmachen konnten.[188]) Hermann Obrist, Bernhard Pankok, *F. A. O. Krüger,* Richard Riemerschmid, Martin Dülfer und Theodor Fischer waren die Begründer. Bald gesellte sich ihnen Bruno Paul zu, später u. a. *Rudolf Alexander Schröder, Paul Ludwig Troost,* der Architekt *Ernst Haiger,* Emanuel Seidl (vgl. Teil I, S. 350), *Margarete von Brauchitsch, Th. Th. Heine,* der Bildhauer *Joseph Wackerle, Emil Orlik,* nachmals auch der Architekt *Fritz Landauer* und der Maler *O. Blümel.* Fast gleichzeitig mit den Münchener „Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk“ traten die Dresdener „Deutschen Werkstätten für Handwerkskunst“ von Karl Schmidt auf künstlerischer Grundlage ins Leben[189]).

Zuerst setzte nun ein leidenschaftlicher Kampf gegen die Konvention ein. Damals kämpften Obrist und Pankok in den ersten Reihen. Allmählich stellte sich mehr und mehr anstatt der ursprünglichen Leidenschaft das Streben nach Behaglichkeit, Zweckmäßigkeit, Sachlichkeit, Hygiene und materialgerechter Qualität ein. Der Nachdruck lag nicht mehr auf der einzelnen Zierform, vielmehr auf der tektonischen Einheitlichkeit und der Gesamtstimmung. Mit diesem Umschwung der Gesinnungen und Bestrebungen wuchs Bruno Paul mehr und mehr über seine Weggenossen hinaus[190]).

Bruno Paul ist ein sehr bewegliches und schmiegsames Talent, reich an Gedanken, mannigfaltig in der Gestaltung, einer der Glücklichsten und Beglückendsten seines Kreises. Er ist ein durch und durch praktischer Mensch, seiner ganzen Veranlagung nach nicht auf das Staffeleibild und auf die Freiplastik, die nach seinem Ausspruch „in der Luft“ schweben, sondern auf „angewandte“ Kunst gestellt, die dem Menschen nützt, die ihm das Leben angenehm, behaglich und schön gestaltet. Im Jahre 1874 geboren, erlebte er von 1893—1907 seine Jugend, seine Lehrzeit, sein Entwicklungsalter bis zur eingetretenen Reife in München. „Es war, nach seinen eigenen Worten, eine wunderbare Zeit und Tätigkeit.“ Anfangs hat er sehr viel Akt gezeichnet und damit wohl den Grund zu der tektonischen und organischen Auffassung gelegt, die sein gesamtes Schaffen auszeichnet. Im Jahre 1896 begann der Simplizissimus zu erscheinen, und Bruno Paul war gleich einer der eifrigsten und genialsten Mitarbeiter. Hier erschien die Kunst in einen bestimmten Zweck eingespannt. Im Jahre darauf erschien Ludwig Thoma's „Agricola“, eines der frühesten Bücher in Deutschland, die im modernen Sinne buchtechnisch auf der Höhe stehen. Hölzel hat die stimmungsvollen Landschaften und Bruno Paul die Figuren dazu geliefert, die als würdige Gegenstücke der schriftstellerischen Bildnisschilderung von Ludwig Thoma die Dachauer Bauern in ihrer ganzen ur-



Abb. 274 Zentralhalle der Universität zu München von German Bestelmeyer
(Nach Phot. Rehse & Co., München)
(Zu Seite 328)

wüchsigen und unverfälschten altbayerischen Eigenart dem Beschauer herzerquikkend vor Augen stellen. Im selben Jahre 1897 fand in München die erste bescheidene Ausstellung moderner angewandter Kunst in Deutschland statt, woran Bruno Paul ebenso hervorragend beteiligt war, wie an der Ausstellung Turin 1902 und St. Louis 1904. Im Jahre 1906 stattete er die Wartesäle I. und II. Klasse im



Abb. 275 Amtszimmer des Regierungspräsidenten zu Bayreuth Entwurf von Bruno Paul (Ausgeführt von den Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk in München)

Nürnberger Bahnhof aus (Abb. 276). Dieses Jahr 1906 aber bedeutete den Wendepunkt in seinem Leben. Damals fand die Aufsehen erregende Kunstgewerbe-Ausstellung in Dresden statt. Es kann nun keinem Zweifel unterliegen, daß er auf dieser Ausstellung die Palme davontrug. Er erwies sich anmutig, eigenartig und wahrhaft schöpferisch, gleichviel ob er ein einladendes und behaglich vornehmes Speisezimmer, einen ebenso noblen wie zweckdienlichen Arbeitsraum (Abb. 275) oder einen großartigen Marmor-Salon entwarf. Es war daher ein ausgezeichneter Griff der damals königlich preußischen Regierung, daß sie ihn auf Betreiben von Wilhelm Bode zum Leiter der Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbe-Museums nach Berlin berief. Als Lehrer kannte Bruno Paul selbstverständlich keine akademische Steifheit, vielmehr stimmte dieser durch und durch moderne Mensch mit dem treuen Hüter bester Überlieferung, dem Bildhauer Heilmaier, darin überein, daß die beste Erziehung zur Kunst in der Werkstatt erteilt würde und daß der angehende Künstler mit dem Künstlerischen zugleich und gleichzeitig das Technische, aber auch das Geschäftliche erlernen müßte. Schon im nächsten Jahre 1907 erhielt Bruno Paul unter zehn Architekten den ersten Preis anläßlich einer auf Anregung des rührigen Generaldirektors Dr. Wiegand veranstalteten Konkurrenz des Norddeutschen Lloyds für Luxus-Kabinen des Dampfers Kronprinzessin Cecilie, und er hat nachmals des öfteren für den aufblühenden deutschen Schiffsbau gearbeitet, z. B. einen Rauchsalon für den Dampfer Derfflinger. In demselben Jahre 1907 löste er aber auch wieder eine Aufgabe ganz anderer Art, indem er das Grabmal Feinhals auf dem alten Friedhof in Köln schuf, und nach dem Tode Olb-

richs 1908 übernahm er den von diesem Künstler begonnenen Bau des Hauses Feinhals in Köln. Es war nicht der erste Hausbau, der ihm übertragen wurde. Anläßlich der Brüsseler Weltausstellung 1910 aber erhielt Bruno Paul den ehrenvollen Auftrag, die gesamte deutsche, aus 45 Räumen bestehende Abteilung für Raumkunst und Kunstgewerbe an leitender Stelle zu organisieren. Er hat ferner u. a. den Festsaal, das Empfangs- und das Musikzimmer des Kammergerichts und den Repräsentationsraum im Zentralhotel zu Berlin ausgestattet, ein Schloß in der



Abb. 276 Wartesaal des Bahnhofs Nürnberg von Bruno Paul

Mark, das großartige „Haus“ Hainerberg bei Königstein im Taunus, eine Heilanstalt bei Bonn, das Haus H. in Frankfurt a. M. (Abb. 277) und das Haus der für alleinstehende ältere Damen bestimmten Rose Livingstone-Stiftung ebendaselbst (Abb. 278) erbaut und ausgestattet. Im großen ganzen hat Bruno Paul wohl seiner ganzen festlichen Veranlagung entsprechend als Innendekorateur wie als Baumeister dem Reichtum, den Industriekapitänen wie den Bankherren gedient, und ein neues mediceisches Zeitalter schien, wie einst in der italienischen Renaissance, so jetzt in Deutschland, besonders in Berlin vor dem Kriege hereingebrochen, allein Bruno Paul hat doch auch z. B. das Bürohaus Zollernhof Unter den Linden in Berlin erbaut und für den mittleren Bürgerstand die ausgezeichneten „Typen-Möbel“ geschaffen.

Der Künstler war, wie gesagt, von Akt-Zeichnungen und Simplizissimus-Illustrationen über die Innendekoration zum Hausbau gelangt. Als Innendekorateur wie als Baumeister ist er von der Konstruktion ausgegangen, seine Möbel wie seine Bauten erwecken einen organischen, selbstverständlichen, überzeugenden Eindruck. Er wählte stets bestes Material und lieferte immer sorgfältigste und gediegenste Arbeit und Ausführung. Das feinste Gefühl brachte er dem Material des Holzes entgegen, gleichviel ob er Eiche, Wassereiche, italienischen Nußbaum, kaukasischen Nußbaum, Birke, Ebenholz oder Palisander verwandte, ob er sich für Beizen, Polieren, Wachsen, Schleifen entschied. Wundervolle Wirkungen wußte er schon dadurch zu erzielen, daß er vier quadratische Flächen im Wechsel von Hell und Dunkel, von Matt und Glänzend in einem auf die Spitze gestellten Stern zusammenwirken ließ. Organisch und symmetrisch, wie der menschliche Körper gestaltet ist, den der Künstler als junger Mensch bei seinen Aktzeichnungen so gründlich studiert hatte, baute er seine Häuser und seine Möbel, gliederte, trennte und verband er die Flächen. Das Rahmenwerk, je nach den sonstigen Gegebenheiten hauptsächlich vertikal oder horizontal orientiert, spielt bei ihm eine große



Abb. 277 Haus in Frankfurt a. M. von Bruno Paul



Fensternische der Halle im Hause Hainerberg von Bruno Paul

Paul Neff Verlag (Max Schreiber) Eßlingen a. N.





Abb. 278 Wohnzimmer im Hause der Livingstone-Stiftung von Bruno Paul

Rolle. Die Gliederung je der Wände und der Möbel, der Decke und der Teppiche ist aus einem leitenden Gesichtspunkt entworfen. Anfangs und noch auf der Dresdener Ausstellung von 1906 gab sich Bruno Paul sozusagen ganz schreinerhaft, wirkte fast nur durch geometrische Flächengliederung; der eigentliche Dekor war knapp und kärglich. Besonders liebte er das auf der Spitze stehende Quadrat, die Raute, den Stern. Im Laufe der Zeit aber und wohl unter mitbestimmendem Einfluß der Kunst vor 100 Jahren machte sich der Schmuck, auch der plastische Schmuck, die Drechslerarbeit in seinem Schaffen mehr und mehr geltend. Immer aber wirkt der Schmuck organisch und selbstverständlich, gleichsam als letzte Konsequenz der Grundform. Ebenso begabt wie für Form, Fläche und Linie erwies sich Bruno Paul auch für die Farbe. Seine Farben sind voll und satt und dabei doch fein und zart.

Beim Hausbau geht er von allen Gegebenheiten zugleich aus: vom Wunsch des Bestellers, vom Zweck des Hauses, von der Lage des Bauplatzes im Gelände. Er sucht die innigste Verbindung des Hauses mit der Umgebung, mit den vorhandenen Bauten wie mit der Natur herzustellen, Natur und Architektur organisch zu vereinigen, Licht und Wärme in das Haus zu bringen und allen Schutz, den die Umgebung von Bäumen und Hügeln gewähren kann, voll auszunützen. Für das Haus selbst aber gilt das schlagende Wort: „Architektur ist Proportion." Seinen Bauten wußte er außen und innen den Eindruck behaglicher Wohnlichkeit und dabei vornehmer Festlichkeit zu verleihen.

Der Westfale *Bernhard Pankok* (geb. 1872) ist einer der allereigenwilligsten seiner Künstlergruppe, reich an Schmuckmotiven, in Aufbau und Gliederung bisweilen an die profane Gotik und dann wieder ans Rokoko erinnernd, merkwürdig



Abb. 279 Diele im Haus Rosenfeld zu Stuttgart von Bernhard Pankok
(Nach Phot. Bruckmann)

spitzig in seiner Linienführung, immer schöpferisch und höchst selbständig, bisweilen seltsam und launenhaft (Abb. 253 und 279). Pankok wurde von München nach Stuttgart berufen, wo er den modernen Raum des Museums sowie in Tübingen das Haus des inzwischen verstorbenen Kunstgeschichtsprofessors Konrad Lange schuf. Wir bringen hier die Diele aus einer seiner späteren Schöpfungen, dem Hause Rosenfeld



Abb. 280 Untere Halle des Folkwang-Museums zu Hagen i. W. von Henry van de Velde

in Stuttgart (Abb. 279).[191] *Henry van de Velde,* der Vlame, und *Richard Riemerschmid,* der Altbayer, der Münchener, hängen am innigsten mit der Gotik zusammen, die sie natürlich völlig frei und selbständig, ein jeder von ihnen beiden auf eine ganz andere Art, ausgewertet haben. Fast möchte man die Behauptung wagen, es sei ein ähnlicher Unterschied in der gesamten Stimmung wie zwischen altniederländischem und oberdeutschem Stadtbild im ausgehenden Mittelalter, wie zwischen der altniederländischen und der oberdeutschen Malerei des 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts: van de Velde fein, elegant, konstruktiv im Sinne der alten Kirchenbaugotik, Riemerschmid innig, behaglich, voll Einbildungskraft. Als der Älteste dieser ganzen Künstlergruppe (geb. 1863), der daher auch am frühesten mit diesem Gedankenkomplex hervortrat, — er war als junger Mensch nach Berlin gekommen und 1892 als Direktor an die Kunstgewerbeschule nach Weimar berufen worden, wo er bis zum Weltkrieg verblieb, — hielt sich van de Velde am strengsten an das rein Konstruktive und betätigte sich demgemäß hauptsächlich auf dem Gebiet rein praktischer Aufgaben. Er schuf Arbeits-, Schlaf- und Badezimmer, richtete Läden und Bibliotheken ein (Nietzschearchiv). Sonderbarerweise enthielt er sich bei Salons und Speisezimmern gelegentlich nicht jeglichen Rokoko-Einschlags in der Linienführung. Dagegen verpönte er puritanisch allen Schmuck, insbesondere als geschworener Feind der Renaissance solchen, der unter Anlehnung an Naturvorbilder entstanden war, und duldete nur ein rein geometrisches Schlängellinien-System, das unter den plumpen Händen geistloser Nachahmer im sogenannten Jugendstil zu entsetzlichen Ausartungen führte. Doch für solche Sünden seiner blinden Nachbeter und Nachtreter darf man van de Velde selbst nicht verantwortlich machen. Seine eigene Kunst blieb stets rein und edel. Was er raumschöpferisch vermochte, beweisen die herrliche Halle und das Treppenhaus im



Abb. 281 Speisezimmer von Richard Riemerschmid

Folkwang-Museum zu Hagen in Westfalen (Abb. 280). Daselbst erbaute er auch für Herrn Osthaus, den Begründer dieses Museums, ein Wohnhaus, ferner das Werkbundtheater der Kölner Ausstellung 1914, mehrere andere Theater und den Kurort Westend bei Ostende. Die Kunst des Müncheners Richard Riemerschmid (geb. 1868), des Direktors der dortigen Kunstgewerbeschule, erscheint uns wie ein natürliches Fortleben und eine organische Weiterbildung altbayerisch-tiroler Profangotik. Sie ist wie ihr Meister selber und wie der deutsche Volksstamm, aus dem er hervorgegangen, breitschultrig, fest, sicher, bodenständig, ruhig, behaglich, fröhlich und voll Kultur. Wem sollte bei einem Speisezimmer von Richard Riemerschmid nicht das Herz aufgehen (Abb. 281)?! — Und es ist sicherlich kein Zufall, sondern tief innerlich begründet, daß man so oft in seinen Räumen Bilder von Dürer und Holbein an der Wand hängen sieht. Das reizvolle Innere des Münchener Schauspielhauses rührt auch von ihm her.

Auf der Dresdener Kunstgewerbeausstellung des Jahres 1906[192]) wurde zum erstenmal in bedeutenderem Umfang die Zusammenarbeit künstlerischen Entwerfens mit maschineller Ausführung zur Darstellung gebracht. Jene Ausstellung bedeutete den zweiten Schritt in der Entwicklung moderner deutscher Bau- und Handwerkskunst, nachdem der erste Schritt seinerzeit in Darmstadt getan war. Es kann nun keinem Zweifel unterliegen, daß die Dresdener Ausstellung ein im allgemeinen glänzendes Ergebnis geliefert hat.

Die ganze Anlage der mit der Dresdener Ausstellung 1906 gleichzeitigen Nürnberger Ausstellung war ein wohldurchdachtes und wohlgelungenes Gesamtkunstwerk, innerhalb dessen sich das „Gebäude der Kgl. Staatsausstellung“ von *Ludwig Ullmann*-Nürnberg durch die glückliche Verteilung der großen architektonischen Massen, die Schönheit der Silhouetten, die Harmonie der Färbung, die

Ausstattung der Innenräume und nicht am wenigsten durch den herrlichen Arkadenhof auszeichnete.

Auf dem aufwärts führenden Entwicklungswege moderner Bau- und angewandter Kunst wurde endlich mit der Ausstellung „München 1908“ der dritte und insofern bedeutungsvollste Schritt getan, als hier zum erstenmal die *künstlerische Durchdringung und Ausgestaltung des gesamten menschlichen Lebens* grundsätzlich angestrebt war. Im Verhältnis zu den Ausstellungen in Nürnberg, in Dresden und namentlich in Darmstadt trat freilich in München das Moderne im Sinne des Neuartigen, des grundsätzlichen Absehens von den alten geschichtlichen Stilen und des Schaffens lediglich aus der eigenen Zeit heraus hinter dem Zweckmäßigen, Materialgerechten, aber auch Materialgediegenen, hinter dem Ansprechenden, Gefälligen, schlechthin Schönen völlig zurück. Das ging so weit, daß sich ein Vorkämpfer der Moderne mancherorts durch gar zu enge Anlehnung an alte geschichtliche Stile enttäuscht und davon peinlich berührt fühlen konnte. Es läßt sich eben leider nicht leugnen, daß im Gegensatz zu allen anderen Kunstzweigen, besonders im schärfsten Gegensatz zur Innenausstattung die moderne Gesinnung in der Baukunst noch keinen allgemein befriedigenden und anerkannten Formenausdruck gefunden hat. In der Baukunst wird immer noch viel entlehnt und nachgemacht. Besonders in der kirchlichen Baukunst. Und man kann es sogar von sonst durchaus modern denkenden Baumeistern offen aussprechen hören, daß in der kirchlichen Baukunst der stilistisch-formale Anschluß an die Vergangenheit erlaubt, ja sogar mehr oder weniger geboten sei. Unseres Erachtens ist nun streng zu scheiden zwischen



Abb. 282 Direktorialzimmer für das Bayerische Gewerbemuseum zu Nürnberg von Richard Riemerschmid



Abb. 283 Erlöserkirche in Schwabing von Theodor Fischer

eigentlicher Stilnachahmung und freiem schöpferischen Anknüpfen und Weiterbilden, wie es z. B. der geniale, vielen Sätteln gerechte, nach allen Seiten hin einflußreiche Erbauer des Bismarckturmes am Starnberger See, *Theodor Fischer* mit seinen unendlich traulichen und anheimelnden Kirchenbauten in geradezu vorbildlicher Weise vermocht hat (Erlöserkirche in München-Schwabing 1901/02 (Abb. 283), Garnisonskirche in Ulm 1908, Erlöserkirche in Stuttgart 1909). Fischer, 1862 in Schweinfurt geboren, war Schüler von Thiersch in München, Mitarbeiter Wallots am Reichstagsgebäude, in Dresden und München tätig, Lehrer an der Technischen Hochschule in Stuttgart, und wirkt seit 1908 tonangebend in München. Hier rühren von ihm außer der eben erwähnten Erlöserkirche die Gebsattel-, die Wittelsbacher-, die Max-Josef- und die Prinzregentenbrücke, der Winthirbrunnen, das Polizeigebäude, sowie eine Reihe von Schulen und Kleinwohnungsbauten, in Stuttgart das Volkshaus Siegle und das Kunstausstellungsgebäude, in Köln die Haupthalle der Werkbundausstellung 1914, ferner mehrere Stadterweiterungsentwürfe, so für Rothenburg ob d. T., für Kissingen, für Meran her. Ein Hauptwerk Theodor Fischers ist die wunderbare Universität in Jena. In bezug auf streng durchgeführte Modernität ragt noch über Fischers Kirchenbauten die von aller Nachahmung freie, aus unserer Zeit herausgewachsene und dabei charaktervolle und schöne Christuskirche in Dresden-Strehlen von *Schilling & Graebner* entschieden empor (Abb. 286). Diesem Bau ist geradezu vorbildliche Bedeutung eigen.

Einen großen Kulturfortschritt verkörperte auf der „Ausstellung München 1908", um noch einmal dorthin zurückzukehren, das Künstlertheater (Abb. 287). Dieses, schon als Bau von Max Littmann, dem Künstler der bekannten Münchener Firma Heilmann & Littmann, außen und innen in jeder Beziehung modern, nicht nur gefällig, materialgerecht, zweckentsprechend, sondern auch vollkommen selbständig in Stil und Formensprache, „soll zeigen, welchen Einfluß die Mitarbeit bildender Künstler auf die dekorative und technische Ausgestaltung des Bühnenbildes haben kann" [193]). Es handelt sich also um das Problem, die moderne Kunstbewegung auch auf die Bühne zu leiten. Die Aufgabe wurde nicht einem, wenn auch noch so erfahrenen und geschickten Routinier überlassen, sondern von freischaffenden und wahrhaft schöpferisch veranlagten Künstlern — Malern gelöst, welche die Kostümierung

und die Inszenierung statt des üblichen naturalistischen Aneinanderreihens von hundert Einzelheiten auf die Höhe großzügig vereinfachenden Stiles emporhoben. An die Stelle der altgewohnten, durch Kulissen vielfach vertieften Guckkastenbühne trat die neue Reliefbühne, um deren Entstehung sich der Münchener Schriftsteller Georg Fuchs die größten Verdienste erworben hat. Statt wie bisher durch eine vielfältige und übergewaltige Umgebung erdrückt zu werden, hoben sich die Schauspieler in mächtigen Silhouetten, wie die Gemäldegestalten der Millet, Segantini, Graf Kalckreuth, von einfach großzügigen Hintergründen ab. Daß im einzelnen alles plastisch Runde, Dreidimensionale, Kugelige vermieden wurde, vielmehr große Flächen aufeinanderstießen, die Linien sich im rechten Winkel schnitten, daß die ganze Inszenierung und Kostümierung in fein empfunden abgestimmten Farbenharmonien gipfelte, versteht sich bei einem modernen Unternehmen wohl von selbst. In diesem Sinne hatte u. a. Hans Beatus Wieland das von Georg Fuchs einer alten Legende und Gottfried Kellers gleichnamiger Novelle nachgedichtete Tanzspiel „Das Tanzlegendchen“, der Simplizissimuszeichner Thomas Theodor Heine „Die deutschen Kleinstädter“, der humorvolle Adolf Hengeler eine Neudichtung nach den „Vögeln“ des Aristophanes: das von Münchener Humor durchtränkte „Wolkenkuckucksheim“ des Münchener Dichters Joseph Ruederer, Julius Diez Shakespeares „Was ihr wollt“ und Fritz Erler Goethes „Faust I. Teil“ inszeniert. Es war dies die äußerste Kraftprobe, und sie ist nach unserem Dafürhalten (mag man auch mit dem und jenem nicht einverstanden gewesen sein) glänzend gelungen. Freilich mußte man bei dieser völlig neuartigen, selbständig schöpferischen Darstellung auf manch herkömmliche und liebgewordene Vorstellung verzichten. Aber das macht ja gerade den Künstler aus und unterscheidet ihn von uns Alltagsmenschen, daß er über eigene Empfindungs- und eigene Vorstellungsgabe verfügt. Man brauchte sich bloß vorurteilslos den Darbietungen des Münchener Künstlertheaters hinzugeben, so empfing man tiefgehende künstlerische Eindrücke — die ergreifendsten in der stimmungsvollen Kirchenszene des Goetheschen Faustgedichtes. Und was das Beste daran war: das Künstlertheater blieb über die vorübergehende Ausstellung heraus bestehen, es wirkte fort bis auf die Gegenwart und hoffentlich in die Zukunft hinein; ja von ihm aus ergoß sich ein Strom lebendiger und heilsamer Einwirkung auch auf andere Bühnen.

Auch die moderne Bau- und Handwerkskunst ist über die Unvollkommen-

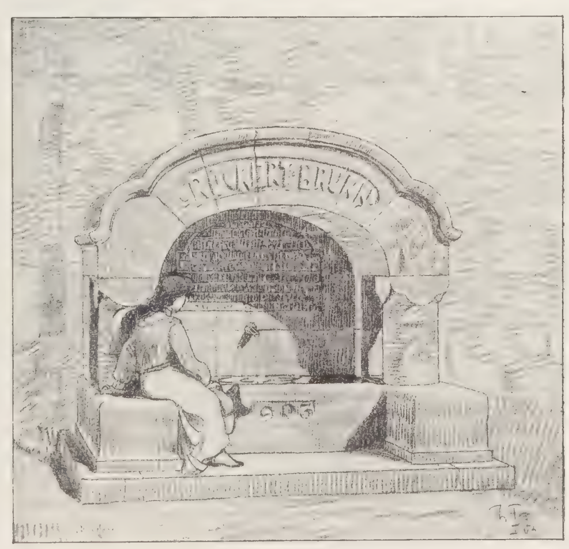


Abb. 284 Entwurf zum Rückertbrunnen zu Erlangen von Theodor Fischer

heit, die allem menschlichen Tun anhaftet, nicht erhaben. Auch hier ist wie überall dafür gesorgt, daß die Bäume nicht in den Himmel wachsen. Es gehört wenig Witz dazu, um zu erkennen, daß gegen den Grundsatz der Zweckmäßigkeit, der auf der einen Seite so leidenschaftlich verfochten wurde und in der Tat auch so schöne Ergebnisse gezeitigt hat, auf der anderen oft arg verstoßen wird. Aus dem Bestreben heraus, neu und eigenartig um jeden Preis zu sein, wurden Stühle entworfen, auf denen man nicht sitzen kann — Türklinken, auf die man nicht drücken kann — scharfkantige Treppengeländer, die unsere Kinder allezeit mit Gefahr bedrohen. Originalitätssucht mancher Künstler und der krankhaft entwickelte Geschäftsgeist mancher kaufmännischer Unternehmer, die sich nicht mit dem erprobten Guten begnügen, sondern Neues und immer Neues auf den Markt bringen wollen, beeinträchtigten in gleichem Maße die gedeihliche Weiterentwicklung der gesunden neuen Bewegung. Das aber ist ihr größter Mangel, daß die Bewegung nicht von unten nach oben, sondern von oben nach unten gedrungen ist. Nicht der Handwerker hat sich wie in der guten alten Zeit zum Künstler emporentwickelt, vielmehr wandte sich der Maler oder Bildhauer von der freien zur angewandten Kunst. Der so zum Handwerker gewordene Künstler begnügte sich nun häufig nicht damit, z. B. einen Tisch oder Stuhl lediglich praktisch und schön zu gestalten, vielmehr war er zu sehr darauf erpicht, in dessen Form, Maßverhältnissen und Verzierungen seinen persönlichen künstlerischen Geschmack und Charakter zum Ausdruck zu bringen. Ferner machte sich stellenweise eine übertriebene Wertung des Materials auf Kosten der künstlerischen Arbeit geltend. Das Wandbild verlor mitunter im modernen Innenraum seine Bedeutung als Gemälde und selbständiges Kunstwerk und sank zu einem bloßen Teil des gesamten Zimmerschmuckes herab. Der Rahmen galt bisweilen mehr als das Bild! — Aber alle diese nicht zu leugnenden Schwächen sind doch nur nebensächlicher Art. Man darf sie nicht völlig außer acht lassen, aber man darf ihnen erst recht keine zu hohe Bedeutung beimessen. Trotz ihrer muß die moderne Bau- und Handwerkskunst als eine hoch erfreuliche Erscheinung von weitragender Bedeutung für unsere gesamte Kultur gewertet werden.

Die Dresdener Ausstellung hatte in der Möbelkunst, vor allem in den Schöpfungen von Bruno Paul einen gewissen Höhepunkt bedeutet. Die Signatur war Einfachheit, Anständigkeit, Zweckmäßigkeit. Und diese drückte sich in der Erfüllung der rein konstruktiven Bedingungen und des praktischen Bedürfnisses aus. Flächigkeit herrschte überall vor. Schreinerarbeit. Und der Drechsler mußte hungern und darben! — Auf plastische Rundung war fast völlig verzichtet. Und ebenso auf schmükkende Zutaten. Die Schönheit lag in den wundervoll ausgeglichenen Maßverhältnissen, im edlen und echten Material, in der materialgerechten Behandlung, im Beschläg und in diskret angebrachter Intarsia. Ein Musterbeispiel dieser Art ist das Bruno Paulsche Eßzimmer von 1906 (Abb. Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. XIX, S. 98—101). Möbel solcher Art



Abb. 285 Sammelschule an der Heusteigstraße zu Stuttgart
Treppenhaus von Theodor Fischer

hatten aber auch schon auf den Weltausstellungen von Paris 1900 und St. Louis 1904 Staunen und Verwunderung erregt, bei den Beschauern romanischer Rasse wohl mehr Verwunderung als Bewunderung, und erregten sie von neuem in Brüssel 1910 und im Pariser Salon des nämlichen Jahres. Auf der Brüsseler Weltausstellung von 1910 hob sich unser deutscher Bau von Emanuel Seidl mit seiner Innen-Ausstattung von Bruno Paul und seinem gesamten Kunstinhalt unter all den langweiligen Stilimitationsmustern der übrigen Völker allein als selbständig, neuzeitlich und zukunftsgewiß auf das vorteilhafteste ab.



Abb. 286 Christuskirche zu Dresden-Strehlen von Schilling & Graebner (Zu Seite 340)

Und dem deutschen Besucher der Ausstellung konnte und mußte das Herz schwellen vor berechtigtem Nationalstolz. Wohl erkannte man auch allerseits die Originalität und die Gediegenheit an. Aber man vermißte vielfach und namentlich in Paris den feineren Schliff. Man betrachtete unsere Erzeugnisse und Räume als Schöpfungen für Arbeitsmenschen, unsere Möbel wohl gar als Armeleutemöbel. Und selbst ein deutscher Verfechter moderner Forderungen, E. W. Bredt, rief nach einer einstweilen noch fehlenden Nuance innerhalb der modernen Kunst[194]). Die Dame, die gnädige Frau, die Aristokratin mit all ihren mondänen und gesellschaftlichen Bedürfnissen hätte man bei der Schöpfung jener Möbel und jener Innenräume gar zu sehr außer acht gelassen, überhaupt zu ausschließlich an das Material gedacht und darüber den Auftraggeber beinahe vergessen. Besonders den Auftraggeber aus den höchsten und reichsten Ständen, den Aristokraten und den Geldaristokraten. Die moderne angewandte Kunst war in der Tat ihrer Gesinnung nach gut bürgerliche Kunst. Für die weiteren Kreise des Bürgerstandes aber war sie andererseits doch auch wieder viel zu teuer! — Da wurde nun die ursprünglich streng idealistische Bewegung aus praktischen Erwägungen heraus auf zwei Seitenpfade geleitet. Einmal erfand Bruno Paul die bereits erwähnten sogenannten Typenmöbel, die einfach in Material und Ausführung gehalten und daher billiger, zugleich aber auch,



Abb. 287 Foyer des Künstlertheaters zu München von Max Littmann
(Zu Seite 340)

wie die Zeiß-Möbel, zusammensetzbar sind und daher bei Umzügen den verschiedenen Mietwohnungen gerecht zu werden vermögen. Andererseits machte derselbe Bruno Paul, wie oben ausgeführt, bei seinen Neuschöpfungen eine Wandlung durch. Er begnügte sich nicht mehr mit der bloßen Anständigkeit der Gesinnung, der Echtheit des Materials, der Schönheit der Proportionen und der Zweckmäßigkeit, vielmehr suchte er darüber hinaus zur Freundlichkeit, zur Heiterkeit, zum Reichtum, zum Schmuck, auch zum plastischen Schmuck fortzuschreiten. Er schlug seinen früheren Entwürfen die harten Ecken ab, er bauchte und buchtete und bog, er rundete und erging sich in plastischem Schmuck. Denn schließlich wollen nicht nur die Schreiner, sondern auch die Drechsler verdienen. Aber die alte Ehrlichkeit blieb bestehen. Der plastische Dekor wurde den Möbeln nicht bloß aufgesetzt und erst recht nicht aus Gips gefälscht, sondern wahrhaftig aus dem Holz herausgeschnitten und herausgestochen. Dieser Phase der modernen Entwicklung entsprach nun die Anlehnung an das schlichte und steife Empire nicht mehr, vielmehr suchte man wieder Anschluß an Stile, die schwellende Rundung, die Heiterkeit und Reichtum geliebt haben. So ging man einerseits wieder mehr aufs 18. Jahrhundert zurück, vor allem aber verliebte man sich in die altmodische Formenwelt der 1840er Jahre, der Stilepoche Friedrich Wilhelms IV. Unter solchen Gesinnungen mußte der Stern eines Künstlers besonders hell aufleuchten, der immer innerhalb der Moderne seine eigenen Pfade gewandelt war, das Barocke, Bunte, Heitere, Großblumige geliebt hatte: R. A. Schröder. Das Großblumige, das Rosenmuster (englische Druckstoffe!) statt des früher so beliebten Uni oder Gestreiften ist gleichsam das Symbol dieser Entwicklungsphase. Neben Bruno Paul und Schröder waren F. A. Krüger, Th. Th. Heine und Troost an dieser Entwicklung hervorragend beteiligt, denen der Bildhauer Josef Wackerle (geb. 1880 in Partenkirchen), gleichsam ein nachgeborener Barockkünstler, auf seinem Gebiete zur Seite stand.

Diese ganze innere Umwandlung innerhalb der modernen angewandten Kunst von bloßer Zweckmäßigkeit und Materialgerechtigkeit, vom bloß Konstruktiven und Flächigen zu Fülle, Form, Freude, zu fröhlich, breit und rund ausladendem Schmuck war eine ganz natürliche und organische Weiterentwicklung. Sie entsprach aber zugleich auch der Abkehr der Malerei und Bildnerei von bloßer Naturnachahmung zum Streben nach Stil, entsprach, um alles auf eine kurze Formel zu bringen, dem Übergang vom Impressionismus zum Expressionismus. Darin aber offenbarte sich letzten Grundes das mit dem Beginn des 20. Jahrhunderts einsetzende Streben der europäischen Menschheit, sich aus den Fesseln der materialistischen Weltanschauung, die uns so lange umschnürt hatten, wieder zu befreien und zu einer neu aufzufindenden Idealität emporzusteigen.

Der Expressionismus

Einleitung

Es ist ein weitverbreiteter Irrtum, daß der Expressionismus bloß eine äußere Mache darstelle, lediglich auf Sensation beruhe oder daß er krankhaften Gehirnen entarteter Menschen entsprungen sei, endlich daß er bei uns in Deutschland lediglich eine Einfuhr Fremdländischer oder ein Erzeugnis Fremdstämmiger darstelle. In all diesen Vorstellungen steckt ein wahrer Kern. Fremdes Blut hat sich in deutschen Landen gar viel mit dem Expressionismus zu schaffen gemacht, entschieden aber wesentlich mehr mit seinem Verschleiß in Geschäft und Schrifttum, als mit der eigentlichen Produktion. Gewiß soll es unter den Expressionisten krankhaft entartete Menschen, Morphinisten und Kokainisten geben. Gewiß berühren sich ihre Erzeugnisse nicht selten mit der typischen Kunst der Geisteskranken, und es sind darüber von Irrenärzten lehrreiche Untersuchungen angestellt worden. Gewiß spielt die Sensationslust gerade in der expressionistischen Bewegung nur eine gar zu große und selbstverständlich äußerst bedauernswerte Rolle. Jedoch mit alledem läßt sich eine so tief eingewurzelte und weitverzweigte Bewegung, die gegenwärtig auf künstlerischem Gebiete — stärker oder schwächer — eigentlich überallhin einwirkt, nicht abtun. Auch kerngesunde und geistig gerad gewachsene Menschen, in unserem Vaterlande auch Männer deutschen Namens, deutscher Abstammung und deutscher Gesinnung huldigen und huldigten dem Expressionismus. Ein Beispiel statt vieler: ein so urtümlich deutscher Künstler, wie unser Rudolf Schiestl, der Nürnberger Maler, Radierer und Holzschnittkünstler altbayerisch-tirolischer Herkunft, ist, namentlich in seinen Unterglasmalereien, von modernem Expressionismus nicht unberührt geblieben. Endlich sei auch dessen in Ehrfurcht und Dankbarkeit gedacht: gar mancher expressionistische Künstler ist im Weltkrieg den Heldentod für sein Vaterland gestorben, wie der Westfale August Macke, gefallen 26. September 1914, der Pfälzer Albert Weisgerber, gefallen als Leutnant des Inf.-Regts. „List“ bei Fromelles am 10. Mai 1915 oder der Münchener Franz Marc, gefallen in Frankreich am 4. März 1916.

Mit einer bloß abschätzigen Gebärde läßt sich also der Expressionismus nicht erledigen, versuchen wir vielmehr seinen Quellen nachzuspüren und zu ihm kritisch Stellung zu nehmen.

Die Kunst, die freie bildende Kunst, die Malerei wie die Bildnerei, entstammt nicht etwa einem einzigen Urgrund, sondern sie verdankt verschiedenartigen und mannigfaltigen Sehnsüchten des menschlichen Herzens ihre Entstehung. Der Mensch ist von Natur aus nachahmendes Wesen. Was er sieht, sucht er nachzuahmen, abzubilden, wiederzugeben, um sich darüber klar zu werden, sich selbst und anderen Klarheit zu verschaffen. Nur was ich nachmachen, nachahmen, abbilden, wiedergeben kann, das habe ich im letzten Grunde erst ganz verstanden. So hängt der Kunsttrieb auch mit dem anderen großen Verlangen des Menschen nach Erklärung, nach Begreifung, nach Forschung: mit dem Erkenntnistrieb zusammen. Und alle Kunst ist in gewissem Sinne nachahmend, imitativ. Der Mensch hat aber auch das Bedürfnis, was er hört, wovon er liest, sich und anderen zu vergegenwärtigen, zu versinnlichen, zu verlebendigen.

So ist alle oder wenigstens fast alle Kunst illustrativ. Nur im Stilleben fließen das illustrative und imitative Moment in Eins zusammen. Andererseits ist dem Menschen ein Schmucktrieb eigen, ein Verlangen und eine Sehnsucht nach Schönheit eingeboren. Er wünscht sich zu schmücken und seine Kleidung, sein Gerät, seine ganze Umgebung, alle Dinge um sich herum. Der Miniaturmaler des Mittelalters suchte den Codex, das Evangeliarium, den Psalter, die Bibel, das Erbauungsbuch zu schmücken, mit Farben zu zieren, auszumalen und der Wandmaler seine Wand. Und wenn Rubens eine Madonna malte mit Joseph und dem Kinde, dann illustrierte er nicht bloß die heilige Geschichte, dann ahmte er nicht bloß Mann, Weib und Kind nach, sondern dann suchte er auch die Leinwand oder die Eichenholztafel, die auf der Staffelei vor ihm stand, in Form und Farbe gefällig und reizvoll zu bemalen. So ist alle Kunst zugleich Schmuckkunst, alle Kunst dekorativ. Endlich aber haucht der Künstler allem, was er bildet, seine Seele ein. Ein jegliches Kunstwerk ist Ausdruck des Innenlebens seines Schöpfers. Alle Kunst ist expressiv. Wenn sie es nicht wäre, wäre es nicht Kunst. Was bloß gezeichnet oder gemalt oder gemeißelt oder gebaut ist, und wäre es auch noch so gut, zeugte aber nicht vom Seelenleben seines Schöpfers, kann alles Mögliche sein: eine naturwissenschaftliche Veranschaulichung, eine sportliche Darstellung, ein Haus, in dem man vor Nässe und Kälte geschützt ist, niemals aber ist es Kunst. Das expressive Moment in der Kunst nun läßt sich den anderen, dem Dekorativen, Illustrativen und Imitativen nicht einfach zugesellen, wie man Zahlen zusammenzählt, vielmehr steht es zu den anderen Momenten im Verhältnis eines Vervielfältigers, eines Multiplikators, denn es durchdringt gleichsam alle anderen Momente. Welche Vorwürfe der Künstler wählt, wie er sie innerlich erlebt, wie er sie geistig erschaut, wie sie seine Phantasie ihm formt und ausmalt — wie er die Natur ansieht, ob gotisch schlank und hager, herb und eckig wie Botticelli, oder üppig und ausladend, voll und weich und warm wie Rubens —, ob er mit spitzem Bleistift zeichnet wie die Nazarener, ob er die Farben wild hinhaut wie Frans Hals oder Lovis Corinth, ob er die Töne sauber und sorgfältig vertreibt wie ein van der Werff oder ob er sich durch eine kühne Pinselführung auszeichnet wie ein Rembrandt van Rhyn: in allem offenbart sich die gottgegebene Persönlichkeit des Künstlers. Im Illustrativen, Imitativen, Dekorativen, jedesmal schwingt das Expressive aufs stärkste mit. So ist alle Kunst Expressionismus, Ausdruckskunst, ist es stets gewesen und wird es immer sein. Alle Kunst ist nach Stoffwahl, Naturwiedergabe, Technik und Geschmack Ausdruck einer Zeit, eines Landes und eines Künstlers. In den einzelnen Ländern aber, in den einzelnen Phasen der Kunstgeschichte und bei den verschiedenen Künstlern sind die oben unterschiedenen Momente verschieden stark ausgeprägt. Der eine Künstler ist mehr auf die Naturwiedergabe gestellt, der andere auf die Erfindung, der dritte wieder auf die Technik und dem vierten kommt es nur darauf an, seiner Seele Ausdruck zu verleihen, an welchen Vorwürfen und mit welchen Mitteln er dies erreicht, das ficht ihn wenig an. Bei den ganz großen Meistern, auf den schwindelnd steilen Höhen der Kunst befinden sich alle Momente, in die sich ein Kunstwerk geistig zergliedern läßt, in schönstem Gleichklang. Raffaels Sixtinische Madonna geht auf einen wunderbaren Vorwurf zurück, den Inbegriff aller christlich katholischen Religiosität, zugleich die Verkörperung aller irdischen Glückseligkeit, all unseres rein menschlichen Sehnens und Hoffens, Gegenwart und Zukunft in Einem: Mutter und Sohn. Und dieser erhabene Vorwurf ist innerlich groß angeschaut, voll Geist und Feuer, voll Reinheit und Empfindung: es ist die klassische Maria, Mutter Gottes der gesamten Christenheit, es ist die großartigste Darstellung von Mutter und Kind. Zugleich ist die Darstellung naturwahr, nach prachtvollen Modellen gemalt. Die Natur ist vollkommen ver-

standen. Es bleibt nicht der geringste erdenschwere Rest zurück. Die Natur ist ganz zur Form geworden. Zum dritten aber handelt es sich ja eigentlich um eine Kirchenfahne, die es für den Maler zu schmücken galt. Und er hat sie geschmückt, geschmückt mit dem vollendetsten Gemälde der Christenheit. In allem aber, wie Raffael eben diese Kirchenfahne ausmalte, wie er die Linien zog und die Farben mischte, wie er die Massen verteilte und die Formen modellierte, ebenso wie er die Natur wiedergab, welchen Vorwurf er wählte und wie er ihn geistig ausgestaltete, in alledem sprach sich sein edler, reiner, starker, harmonischer Geist aus. Auch Raffaels Sixtinische Madonna ist, wenn man so will, Expressionismus. Wie bei diesem Meisterwerk und wie bei diesem Meister, so sind bei allen größten Künstlern und allen höchsten Kunstleistungen, wie gesagt, die vier hauptsächlichsten Komponenten harmonisch ausgewogen. Man lege sich diese Frage vor angesichts der Werke, welches der Größten immer man wolle, und man wird stets zu demselben Ergebnis kommen.

Raffaels Sixtinische Madonna steht mit manch anderem Meisterwerk an der Grenze zweier Zeiten und Weltanschauungen, des Mittelalters und der Renaissance. Im Mittelalter überwog in der Kunst das expressive Moment. Und darum bringt auch auf künstlerischem Gebiete die Gegenwart gerade dem Mittelalter dieses begeisterte Interesse entgegen, insbesondere dem größten, durch und durch mittelalterlichen künstlerischen deutschen Menschen, Matthias Grünewald, der ganz Gefühl, ganz Schwärmerei, ganz Ekstase, ganz Rausch, ganz Begeisterung war. Neben dem Expressiven und dem Illustrativen spielt freilich auch das dekorative Moment in der mittelalterlichen Kunst eine große Rolle, wogegen das rein und bloß Imitative: die Naturnachahmung wesentlich zurücksteht. Wenn man in mittelalterlichen Andachtsbüchlein blättert oder großmächtige Wandgemälde betrachtet, so kann man blaue Reiter auf grünen Pferden gewahren oder dergleichen Wunderlichkeiten in Hülle und Fülle. Ja, der romanische und gotische Miniaturist war auf eine gewissenhafte Naturrichtigkeit nicht immer erpicht. Selbst bei einem Grünewald kommen doch noch krause und schnurrige Dinge genug vor! — Neben stofflich glänzend charakterisiertem Gerät, neben Offenbarungen glühendster Landschaftspoesie stehen Menschen mit verrenkten Gliedmaßen, mit spitzigen Fingern, mit verschobenen Gesichtern, ja bisweilen ohne eine Spur von leiblicher Schönheit, daß den unverbildeten heutigen Beschauer ein natürliches Erstaunen packt. Aber all jene blauen Reiter und jene grünen Pferde der Buch- und Wandmalereien gehen im Farbenton mit der gesamten Farbstimmung wunderbar zusammen und Grünewalds Gestalten sind allen etwaigen anatomischen Mängeln zum Trotz von wunderbarer, ja einzigartiger Ausdruckskraft. In der gesamten mittelalterlichen Kunst überwog das Illustrativ-Dekorativ-Expressive.

Nun brach die Renaissance herein und mit ihr das Streben nach Naturwahrheit. Eine schier unbändige Naturliebe hatte sich der Seelen bemächtigt. In steter Steigerung, von Jahrhundert zu Jahrhundert wird die Naturwahrheit größer, packender, überzeugender, überwältigender und im Impressionismus des scheidenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts feiert sie in gewisser Beziehung ihre Triumphe. Man besuche ein beliebiges großstädtisches Museum. Man betrachte die Darstellung der Landschaft im 15., im 16., im 17., im 18., im 19. Jahrhundert. Und man wird zugeben: so verschiedenartig Schönes, Interessantes, Stimmungsvolles in den verschiedenen Phasen der Kunstgeschichte gerade auf diesem Gebiete geleistet wurde, erst die moderne Freilichtmalerei hat uns ein wirklichkeitsechtes Abbild der Natur in Farbe, Licht und Sonne beschert. Damit war ein denkbar höchster Höhepunkt erreicht, über den nicht wohl hinausgeschritten werden konnte. Sehr wohl aber ließen sich die Dinge auch einmal von einem ganz anderen Standpunkt aus betrachten. War dieser äußersten Naturrichtigkeit nicht zu viel

geopfert und nicht etwa Höheres, Edleres, Wichtigeres? — Standen wir nicht alle einseitig und wie blind in ihrem Banne? — Wagten wir Deutsche z. B. noch Arnold Böcklin uneingeschränkt zu bewundern oder uns zu unserm Moritz von Schwind zu bekennen, von einem Peter Cornelius ganz zu schweigen, aus Furcht, von den strengen Sachwaltern des französisch orientierten internationalen Impressionismus veralteter Kunstanschauungen geziehen zu werden? — Letzten Grundes war aber der auf die Spitze getriebene Naturalismus in der Kunst als eine Parallel- und Folge-Erscheinung der modernen materialistischen Weltanschauung zu betrachten. Natur und Wahrheit hieß die Parole, und eine kühne Pinselführung wurde dazu verlangt. Der Bildaufbau, also das dekorative Moment, trat dagegen, selbstverständlich ohne jemals ganz verneint zu werden, weit zurück. Man vergleiche z. B. einen frühen Weißgerber, etwa das Bildnis des Dichters Ludwig Scharf in der Staatsgalerie zu München, mit irgendeinem beliebigen Terborch oder ver Meer oder dergleichen. Offenbar ist doch Ähnliches beabsichtigt. Aber wie sitzt bei dem alten Holländer alles in Linie, Form, Fläche, Masse richtig an seinem Platz und kann gar nicht anders sein. Bei dem Modernen dagegen scheint der natürliche Takt und die unfehlbare Sicherheit im Bildaufbau verloren gegangen zu sein. — Und die Seele im Kunstwerk?! —

Dagegen mußte sich nun eine Gegenbewegung bilden und sie hat sich gebildet. Gegen den einseitigen Kult des Naturalismus begann sich bereits in den 1890er Jahren eine Reaktion zu entwickeln. Schließlich predigte schon der bekannte Rembrandt-Deutsche dagegen. Einstweilen aber behielt der Naturalismus immer noch das Heft in der Hand. Etwa im ersten Dezennium des 20. Jahrhunderts fing aber allmählich der moderne sogenannte Expressionismus an, sich herauszubilden. Dann brach das furchtbare Ereignis des Weltkrieges 1914—18 aus! Ein Höchstes und Gewaltigstes an Schrecken und an Entsetzen, das über alle Begriffe und über alle Vorstellungen ging. Ein noch Größeres an Heldenmut, Kameradschaft, Vaterlandsliebe und andererseits an werktätiger Nächstenliebe und wiederum an Erfindung und Auskünften auf strategischem, technischem und wirtschaftlichem Gebiet, wie es die Welt noch nicht erfahren hatte. Und nachher die politischen Umwälzungen von gewaltigen Staaten und Völkern aus Jahrhunderte und Jahrtausende gewöhnten Zuständen in ihr gerades Gegenteil! —

Dieses ganze ungeheure Erleben mußte auch auf die Phantasietätigkeit der europäischen Völker von entscheidendem Einfluß werden. Allein, der Expressionismus darf doch nicht etwa als ein Kind des Krieges aufgefaßt werden. Vielmehr erstreckt er seine Wurzeln und reicht mit seinen ersten Erscheinungen weiter zurück. Wohl aber gelangte der Expressionismus durch den Krieg zur Vor-, um nicht zu sagen: zur Alleinherrschaft. Man war eben ernster, man war tiefernst geworden. Man verlangte nach den tiefsten Tiefen des menschlichen Seelenlebens, und da genügte der rein materialistische und naturalistische Impressionismus nicht mehr. Es ist das größte Verdienst des Expressionismus, den Impressionismus innerlich überwunden, uns von seinem erdrückenden Übergewicht innerlich befreit zu haben. Eine eigenartige und höchst erfreuliche Nebenwirkung der neuen Bewegung besteht darin, unsere Augen und Herzen für ältere Kunstrichtungen wieder geöffnet zu haben. Ein Schwind, ein Feuerbach und viele andere ihrer Geistesrichtungen erstrahlen jetzt wieder in einem ganz anderen Glanze, nachdem man sie nicht mehr töricht am Maßstab des Impressionismus mißt. Selbst von einem Peter Cornelius kann man von Kunstjüngern wieder mit Hochachtung sprechen hören, und man braucht nur das vernichtende Urteil, das in den 1890er Jahren der auf deutschem Boden literarische Wortführer des damals neu hereingebrochenen Naturalismus Richard Muther über Cornelius gefällt hat, mit den anerkennenden Worten zu vergleichen, die ihm 1921 Ludwig Justi in seiner vortrefflichen Geschichte der

deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts widmet, um sich des Unterschiedes der Zeitauffassungen voll bewußt zu werden.

Doch wenden wir uns von dieser Nebenwirkung zum Expressionismus selber. Wie immer solche Ausdrücke, so erschöpft auch dieser die Sache nicht. Und Künstler, die nach unserer Auffassung geradezu als typische Vertreter der Richtung angesehen werden müssen, weisen die Bezeichnung als Expressionisten mit Entrüstung von sich. Und doch drückt die Bezeichnung wohl am besten den tiefen inneren Sinn der ganzen Bewegung gegenüber den unmittelbar vorausgehenden Zeitströmungen aus. Neben dem expressionistischen aber ist es das „dekorative" Moment in dem oben erläuterten Sinne, das die Bewegung kennzeichnet. Und andererseits die Ausschaltung des „Imitativen". Diese Ausschaltung geht so weit, wie noch niemals im Verlauf der gesamten Kunstgeschichte. Auch das christlich-idealistische Mittelalter ist nicht entfernt von dieser Vernachlässigung, Verachtung und stellenweise geradezu verletzenden Ausschaltung der Natur und der Naturwahrheit erfüllt gewesen. Darin liegt, und nun sei es gewagt, ein Werturteil zu fällen, unseres Erachtens auch der Fehler, der Grundirrtum unserer gegenwärtigen Kunstanschauung. Nicht aus der Ausschaltung eines der oben festgestellten Elemente der Kunst, sondern aus ihrem harmonischen Zusammenwirken erwächst die große Kunst. Wenn Michelangelo, der größte „Expressionist" der Kunstgeschichte, seinen Gott-Vater an der Decke der Sixtinischen Kapelle in gewaltigem Schöpferwillen einherbrausen läßt und so selber die großartigste und tiefstempfundene Schöpfung vollführt, vergißt er darüber doch nicht, das Ohr und alle Gesichtsteile seines eben der menschlichen Gestalt nacherschaffenen Schöpfers des Himmels und der Erde mit beruhigender und beglückender Naturwahrheit durchzumodellieren. Wir Menschen sind eben darauf gestellt, die Nachbildung der Natur, als welche uns auch expressionistische Kunst immer erscheint und erscheinen muß, mit dem Urbild der Natur zu vergleichen, und daher fühlen wir uns bei aller Einsicht in die Absichten unserer gegenwärtigen Expressionisten von deren Werken, wenn wir nicht in ihrem Sinne verbildet sind, verletzt und zurückgestoßen, und zwar gerade deshalb, weil diese Künstler den letzten und entscheidenden Schritt, den gänzlichen Verzicht auf die eigentliche Kunst und den Übergang zum Kunsthandwerk, zum bloßen dekorativen Ornament doch nicht tun. Sie bieten uns als Kunst, was höchstenfalls Kunstgewerbe, Dekoration, Ornament, Tapete, Wandschmuck ist. So wird vielfach großes und starkes Können an falsche Ziele und Zwecke verschwendet, vom Heer der Mitläufer, die bloß einer Zeitlaune folgen, ganz zu schweigen.

Es handelt sich in gewissem Sinne auch um eine Parallelerscheinung zu einem politischen Ideal unserer unglücklichen Zeit. Wie der Bolschewismus der Meinung ist, alles bisherige politische Gebilde sei so schlecht, daß es erst einmal zugrunde gehen müsse und daß dann das neue Gute schon von selbst wachsen werde, wie nach dem Blätterfall im Herbst neue Blätter und Blüten im Frühling emporsprießen, so leugnet der Expressionismus alle künstlerischen Errungenschaften der Vergangenheit auf dem Gebiet der Perspektive, der Anatomie, der Modellierung und sucht eine neue Kunst- und Weltanschauung ganz aus sich heraus zu gebären. Dem Bolschewismus entspricht der Expressionismus, der politischen Auflösung die der künstlerischen Form. Hier wie dort ist der verhängnisvolle Irrtum gleich groß und abgrundtief, denn während sich die Natur eben immer wieder neu gebärt, muß Menschenwerk an Menschenwerk anknüpfen, sich auf Menschenwerk organisch aufbauen. Wie nun im politischen Leben nach den ersten gewaltigen Erschütterungen eine Beruhigung wieder einzutreten scheint, so beginnt auch der Expressionismus mit seinen krassen Ausartungen wieder abzuschwellen und sich zu beruhigen. Und nun beginnt das Gute an ihm: die Ver-

innerlichung gegenüber dem meist seelenlosen Impressionismus. Insbesondere auf dem Gebiete der Illustration und der angewandten Kunst beginnt der Expressionismus reife Früchte zu zeitigen.

Die glücklichste literarische Einführung in den Expressionismus liefert der Dichter und Schriftsteller Hermann Hesse, selbst bildender Künstler und als solcher selbst Expressionist, mit seinem Roman „Klingsors letzter Sommer".

Vom Standpunkt der geschichtlichen Entwicklung aus besteht das Wesen des Expressionismus in der Überwindung des Impressionismus. Diese Überwindung vollzieht sich entweder in der organischen Weiterbildung, indem die Formauflösung und die Gleichgültigkeit gegenüber dem dargestellten Gegenstand auf die äußerste Spitze getrieben wird, oder durch den ausgesprochenen Gegensatz zum Impressionismus. War dieser analytisch, so strebt der Expressionismus nach Synthese. War der Impressionismus realistisch, naturalistisch im vollsten Einklang mit der materialistischen Weltanschauung seiner Zeit, hatte er Fühlung mit der exakten Naturwissenschaft aufgenommen und sich gelegentlich auf die Gesetze der Optik gestützt, so ergibt sich der Expressionismus einer gefühlsschwärmerischen Mystik. Verharrte van Gogh noch beim Pantheïsmus, so haben sich Beckmann, Nolde, Heckel, Caspar und viele andere, jeder in seiner Art, wieder der Darstellung der biblischen Geschichten zugewandt. Schon daß sie Geschichten erzählen, überhaupt erzählen, ist kennzeichnend im Gegensatz zum Impressionismus, der durchaus Daseinskunst ist. Während der Impressionismus klar und scharf Sonderfälle darstellt, strebt der Expressionismus nach dem Allgemeinen, nach Typik, bindet sich nicht an unsere Denkformen, sucht sich vielmehr über Raum und Zeit zu erheben, indem er zeitlich und räumlich weit voneinander liegende Dinge und Vorstellungen vereinigt. Während der Impressionismus, und dies ist nun wohl der entscheidende Punkt — ein Höchstmaß von künstlerischen Erfahrungen, die in jahrhundertelanger Arbeit von Geschlecht zu Geschlecht gesammelt wurden, auf das glücklichste verwertet, wirft der Expressionismus dieses beschwerliche Erbe der Väter kurz entschlossen über Bord, um seinerseits frisch von vorn anzufangen. Er sieht von allen Errungenschaften der Technik, der Perspektive, der Anatomie kurzerhand ab: Häuser drohen einzustürzen, Menschen umzustürzen, ein Hund ist größer als ein Pferd, eine Blume als ein Mensch, hinten als vorn, dies alles ficht den wahren Expressionisten nicht an. Geben die Impressionisten die Farben unter bestimmter Einwirkung von Licht und Luft und offenbaren sie darin die feinste Kultur und eine geradezu bewundernswürdige Feinfühligkeit für die Farbenwerte und Tonabstufungen (valeurs), so setzen die Expressionisten im schärfsten Gegensatz dazu, wie glückliche Kinder, die reine ungebrochene Farbe, möglichst stark, voll, satt, glühend auf die Leinwand. Sie streben nach der „absoluten" Malerei, entsprechend der absoluten Musik im Gegensatz zur Programm-Musik. Überhaupt sucht der Expressionismus ganz unmittelbar mit Farbentönen wie die Musik mit Klangtönen auf die Sinne, die Einbildungskraft, die Seele zu wirken. Setzen die Impressionisten ihren Stolz darein, Farbentöne und Farbenflächen, der Luft- und Lichtstimmung entsprechend so weich, zart und duftig aufeinanderfolgen zu lassen, daß der Beschauer überhaupt keinen trennenden Umriß gewahrt, so scheidet der Expressionist getrost seine reinen, klaren, unvermischten und ungebrochenen Farben durch kräftig, ja derb und grob hingesetzte Konturen. So wird das Staffeleibild, Holztafel und Leinwand, schließlich wie ein Glas- oder sonstiges Mosaik oder wie ein Gewebe behandelt, und insofern dürfte es wohl erlaubt sein, von einer Art bolschewistischer Verwilderung innerhalb der Kunstgattungen zu sprechen. Und in diesem Sinne wäre Pechstein zu loben, der den Übergang zu wirklichen Mosaiken und Glasgemälden gewagt und gefunden hat. Diese ganze technische Behandlungsweise stellt gegenüber der raffinierten Kultur des Impressionismus eine ge-

wisse kindlich urtümliche Denkweise dar. Richtiger aufgefaßt, ist es doch wohl die Sehnsucht des Greisenalters nach der Kindheit. Da ist es kein Wunder, daß sich die modernen Expressionisten nach Eideshelfern und Anregern umgesehen haben, die ganz natürlich aus primitiver Vorstellung heraus schaffen. So ist der Vergleich des Expressionismus mit der Gotik schon unzählige Male zu Tode gehetzt worden, und der „gotische Mensch“ wurde immer wieder in seiner Grabesruhe gestört und mußte durch die Jahrhunderte hindurch, insbesondere durch das ihm so von Grund aus entgegengesetzte Barockzeitalter als Gespenst wandeln, um bei dem modernen Expressionismus Gevatter zu stehen. Es soll nun ein gewisser Zusammenhang zwischen Expressionismus und Gotik nicht in Abrede gestellt werden. Und man kann schließlich im Sinne von „naiv und sentimentalisch“, von klassisch und romantisch, von realistisch und idealistisch zwei gewaltige Entwicklungs-Reihen einander gegenüberstellen: Antike — Renaissance — Klassizismus — Impressionismus und Mittelalter — Gotik — Romantik — Expressionismus. Allein, in der Gotik liegt mit all ihrem Gefühlsgehalt und ihrer Fülle an seelischen Werten doch auch immer ein Streben nach Naturhaftigkeit beschlossen und gerade in dieser wunderbaren und unsere Einbildungskraft kräftig anregenden Verbindung liegt der letzte, höchste und feinste Reiz der ursprünglichen Gotik, nicht nur der Spätgotik, sondern der Gotik aller Entwicklungs-Phasen, um nach beiden Seiten ganz weit auszugreifen, vom 12. bis zum 16. Jahrhundert. Die Gotik ist künstlerischer Ausdruck eines jugendfrischen, emporstrebenden, lebensstarken Volkstums. Der — leider! — greisenhafte Expressionismus der Gegenwart erinnert doch ungleich mehr an die altchristliche Kunst des ersten Jahrtausends, das heißt: an die letzte Phase der antiken Kunst, an die künstlerische Äußerung auch eines müden Geschlechtes. Wie aber aus dieser altchristlichen Kunst dann die mittelalterliche und insbesondere die gotische herausgewachsen ist, so ist freilich zu hoffen, daß auch unserer gegenwärtigen Kunst recht bald eine lebenbejahende, starke, dem Licht zustrebende Kunst folgen möge.

Der Expressionismus stützt sich aber nicht nur auf die Gotik und, wie uns wenigstens scheint, auf die altchristliche Kunst, sondern auch auf Ägypten, auf Ostasien, auf Japan, China und sogar auf Indien. Allein, dies sind doch lauter einst oder gar noch höchststehende Kulturen! — Der Expressionismus aber will primitiv sein. Da war es viel folgerichtiger, wenn einzelne Künstler wirklich die Konsequenz zogen und sich in eigener Person nach fernen Landen einschifften, wo heute wirklich primitive Zivilisation mit eigenen Augen zu sehen und am eigenen Leibe zu verspüren ist, wie es jener Franzose Gauguin getan hat, dessen Beispiel die deutschen Maler Nolde und Pechstein getreulich nachahmten. So ward schließlich die Negerplastik in innigem Verein und in organischem Zusammenhang mit den Negertänzen in Paris wie in Berlin W und bald darauf in der gesamten Provinz salonfähig.

Es ist bisher vom Expressionismus immer als von einer einheitlichen und in sich geschlossenen Kunstrichtung gesprochen worden. Dies ist aber nur im Gegensatz zur Vergangenheit zu verstehen. Im übrigen umfaßt der Expressionismus, oder richtiger gesagt die Kunst der Gegenwart sehr verschiedene, ja sogar ausgesprochen entgegengesetzte Absichten. So einerseits eine vollkommene Gleichgültigkeit gegenüber dem dargestellten Gegenstand, z. B. bei Kandinsky, bei Paul Klee, also die „absolute“ Malerei, die wie die Musik, nur auf ihre Weise, bloß und unmittelbar mit Tönen wirken will, andererseits und auch im Gegensatz zum Impressionismus z. B. bei van Gogh, Munch, Hodler, bei Nolde, Heckel, Beckmann, Caspar ein ausgesprochenes Eingehen auf den Gegenstand als solchen, und man kann auch gegenwärtig in Kunstzeitschriften über die Bedeutung des dargestellten Gegenstandes literarische Auseinandersetzungen antreffen. Ferner

haben wir zu scheiden zwischen der gefühlsmäßigen, schwärmerischen, ekstatischen und der abstrakt mathematischen Richtung, die im sogenannten „Kubismus“ gipfelt.

Die „Kubisten“ begnügen sich nicht damit, die Dinge von einer Seite darzustellen, vielmehr versuchen sie, wie ihr Name besagt, sie gleichsam mit ihrem ganzen kubischen Inhalt wiederzugeben. Die *Braque, Delaunay* und der französirte Spanier *Pablo Picasso, Giorgio de Chirico, Lasar Segall, Feininger, Georg Groß* (Abb. 297 u. 299), um einige Hauptvertreter des Kubismus zu nennen, wollen „imaginäre Vorstellungen machen: den Eifelturm an sich. Nicht wie zwei Augen eines Menschen ihn sehen, sondern wie tausend Augen von verschiedenen Seiten ihn zugleich sehen würden“. Kubische Elemente vermischen sich aber auch sonst mit anderen innerhalb der Gesamtkunst unserer Zeit. Sowenig wie den Kubisten die Darstellung der Welt von einer Seite, genügt den „Futuristen“, den Künstlern der Zukunft, wie sie sich stolz bezeichnen, die Darstellung der Welt in einem beliebigen Augenblick, vielmehr wollen sie den ganzen Verlauf eines Geschehens in ihre Bilder hineinmalen. So kehrte die modernste Entwicklung den letzten Absichten nach zu den Anfängen zurück, zu dem, was Franz Wickhoff in seinem geistreichen Buche „Römische Kunst“ als die kontinuierende Erzählungsweise charakterisiert hat. Was aber damals in ein festes Gefüge gezwungen und — naiv war, ist heute in anarchischer Auflösung begriffen und geschieht nicht nur bewußt, sondern offenbar mit der Absicht zu verblüffen, die Leute vor den Kopf zu stoßen, sie Mund und Nase aufsperren zu machen. Weshalb man den Futurismus mit Recht als „Epatismus“ gebrandmarkt hat.

Im Gegensatz zum Futurismus und Kubismus ist der Expressionismus im eigentlichen Sinne dieses Wortes ein Erzeugnis germanischen und ganz entschieden nicht romanischen Volkstums. Das romanische Wesen ist auf Form, Klarheit, äußere Vollendung gestellt. Der Expressionismus in seinem dunkeln, unklaren, aber elementaren Drange entspricht und entspringt germanischem Volkstum. Jedoch nicht diesem allein. Vielmehr ist der Expressionismus dem Zusammenwirken verschiedener, unter sich durchaus nicht übereinstimmender Kräfte entsprungen, dem Zusammenwirken germanischer Innerlichkeit, russischer Zerflossenheit und jüdischer Abstraktheit. Jüdischer Geist tritt hier zum erstenmal als wesentlich mitbestimmend in der europäischen Kunstgeschichte hervor. Nicht in dem Sinne wie Pissarro, Israels, Liebermann in die Entwicklung eingegriffen haben. Diese waren bei höchster Intelligenz im tiefsten Grunde schmiegsame und anpassungsfähige Naturen, die sich der in der Luft liegenden und original französischen Anregungen bemächtigt und sie auf ihre Weise weiter gegeben und weiter gebildet haben. Jetzt dagegen greift jüdischer Geist selbst bestimmend und von sich aus herrschend in die europäischen Geschicke ein. Auf ihn ist ohne allen Zweifel der mathematisch abstrakte Grundzug im modernen Expressionismus zurückzuführen. In innigster Verbindung und oft in ein und derselben Persönlichkeit verkörpert, wie in Chagall und Kandinsky, wirkt mit dem jüdischen russischer Geist zusammen. Allein, es wäre verfehlt, das Russentum nicht auch rein für sich und als solches in die Betrachtung einzubeziehen. Wie der Graf Tolstoi und Lenin, also Vollblutrussen von hoher aristokratischer Herkunft, den Bolschewismus je geistig vorbereitet und zum erstenmal wesentlich mitbestimmend praktisch durchgeführt haben, so hat auch russischer Geist am Entstehen des künstlerischen Expressionismus mitgeschaffen. Rußland ist für uns Westeuropäer immer noch eine große Sphinx, ein einziges gewaltiges Rätsel. Wer hat im Weltkrieg nicht die Scharen und abermals Scharen von heranmarschierenden russischen Gefangenen in ihrer, im gesamten Abendland unerhörten brüderlichen Ähnlichkeit angestaunt, groß, stark, gutmütig, blond, vollbärtig und individualitätslos?! — Freilich waren unter

sie geschmeidige Polen, wilde Kaukasier, stumpfblickende Letten und hellblonde Esten mit wulstigen Lippen, vortretenden Backenknochen, geschlitzten Augen, aber intelligentem Gesichtsausdruck gemischt, allein die eigentlichen Russen glichen einander in urtümlicher Volksgemeinschaft ganz anders als dies bei Engländern, Amerikanern, Franzosen und bei uns Deutschen der Fall ist. Ihre nächsten Nachbarn im Westen, unsere Landsleute, die Deutschbalten kennzeichnen die Russen als halb Kind, halb Tier, und überall hörte man im Baltenlande von der „breiten" russischen Natur sprechen. Das weite, weite, wenig besiedelte und fast städtelose Land hat auf die russische Denk- und Gefühlweise zweifellos einen ungeheuren Einfluß ausgeübt. Der Russe wird als urtümlich, gutmütig, als sentimental, melancholisch und ursprünglich religiös, ja als mystisch und so als musikalisch und überhaupt als künstlerisch veranlagt geschildert. Es fehle ihm dagegen Fleiß, Zucht, Verantwortungsgefühl und so die Fähigkeit, sich kraftvoll zu organisieren. Ein gefühlsmäßiges Zerfließen ins gestaltlos Unendliche sei für ihn wie sonst nichts kennzeichnend. Alle diese Eigenschaften spiegeln sich in der russischen Kunst jeglicher Art getreu wider. So beschaffen, griffen die Russen mitbestimmend in die westeuropäische Kunst ein, gerade sie ergriffen die modernen Gedanken am radikalsten und übten auf allen Gebieten der Kunst starken Einfluß aus, insbesondere auf ihre für alle fremden Reize von jeher besonders empfänglichen deutschen Nachbarn.

Innerhalb der germanischen Welt sind es besonders die Randstaaten gewesen, welche die führenden Begründer des Expressionismus hervorgebracht haben: Munch ist Norweger, van Gogh war Holländer, Hodler Schweizer, Kokoschka ist Deutsch-Österreicher. (Unsere Gedanken schweifen da unwillkürlich zurück zu Gottfried Kellers Schilderung der seinerzeitigen Münchener Künstlerschaft im Grünen Heinrich.) Innerhalb des Deutschen Reiches sind nächst der Sammelstelle Berlin besonders die sächsisch-thüringischen Lande (eine Parallel-Erscheinung zu der politischen Entwicklung) am Aufkommen des Expressionismus beteiligt. Max Pechstein, Max Beckmann, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff, Frau Modersohn, auch Walter Püttner wurden in Sachsen geboren, in Dresden wurde die erste expressionistische Künstlervereinigung „die Brücke" begründet, in Dresden wirkt als Professor an der Akademie Oskar Kokoschka, in Weimar am staatlichen „Bauhaus" Lyonel Feininger, Paul Klee und der Architekt Gropius.

Die Vorläufer und Begründer des Expressionismus

Zeitlich, also geschichtlich betrachtet, muß als der erste wahrhaft bedeutende Vorläufer des Expressionismus der gegenwärtig gerade auch deshalb so hoch geschätzte Hans von Marées bezeichnet werden, jener deutsche Künstler, der einen von alters her französirten Namen trug, Sohn einer Jüdin war und über 20 Jahre seiner Lehr- und Schaffenszeit in Rom zubrachte, mithin keinen innigen Zusammenhang mit der Nation und mit deutschem Volkstum besaß (vgl. S. 107). Marées war aber von edelstem künstlerischen Streben erfüllt, ein Mann von hoher und vielseitiger Begabung, wenn auch in sich zerrissen, der sich gegen Ende seines Lebens von der ewig jungen und blühenden Natur abwandte, um als erster jene eigentümliche Abstraktheit in die Kunst einzuführen, für die Baum und Pflanze, Mensch und Tier fast nur mehr Versatzstücke des Bildaufbaues darstellen. Zeitlich in nächster Nähe Marées' stand der Südfranzose Cézanne, Marées wurde im Dezember 1837, Cézanne im Januar 1839 geboren. Den Klassikern des französischen Impressionismus zugehörig, aber über diesen hinausstrebend und gerade in der Abstraktheit mit Marées vergleichbar, gilt er allgemein als Vater des Expressionismus (vgl. S. 40). Cézanne gab nicht mehr wie die anderen Impressio-



Abb. 288 Tahitanerinnen von Paul Gauguin
(Zu Seite 356)

nisten und Naturalisten schlechthin ein Stück Natur, sondern er suchte wiederum das Wesentliche und baute es in strenger Komposition auf. Dabei diente ihm zum Aufbau dieser strengen Komposition nicht mehr die Form, die Linie, der Umriß, sondern ausschließlich die Farbe. Aber dadurch, daß er die Farben naturwahr und zugleich gleichsam musikalisch richtig zusammenstimmte, erreichte er Aufbau, Form, Modellierung, Raum, Wahrheit, Natur. In den seinerseits so sehr bevorzugten Stillleben und ebenso in seinen Bildnissen malte er nicht mehr die Gegenstände vor einem so oder so getönten Hintergrunde, sondern Gegenstand und Hintergrund bildeten für ihn nur ein künstlerisch völlig gleichberechtigtes einheitliches Ganzes, das heißt: der „imitative" Moment ging ganz im „dekorativen", die Naturwiedergabe in der Schöpfung des Kunstwerkes auf.

Die eigentlichen Begründer des Expressionismus gehören ihrer Geburtszeit nach der Generation von der Mitte des 19. Jahrhunderts an. Gauguin wurde 1848, Hodler und van Gogh wurden in demselben Jahre 1853, Toorop 1860, Munch erst 1863 geboren. *Paul Gauguin,* Pariser von Geburt, der als Autodidakt begonnen hatte, dann von Pissarro über Degas zum Anschluß an Cézanne gelangt war, kann mit diesem an Einfluß auf die Entwicklung der französischen und damit überhaupt der modernen Malerei nicht verglichen werden, wohl aber ist ihm insofern eine hohe und besondere Bedeutung eigen, als er zuerst aus seiner schrankenlosen Sehnsucht nach Urtümlichkeit die letzten Folgerungen gezogen hat. Wie Cézanne, so suchte auch er sein Empfinden vor allem in der Farbe auszudrücken. Wie gotische Kirchenfenster, wie altbäuerliche Gewebe stolz und stark und schön in den Farben zusammenklingen, so wünschte er es auch von seinen Gemälden.



Abb. 289 Mutter und Kind von Vincent van Gogh

Daher zog es ihn im Jahre 1886 in die Bretagne. Allein die Bretagne genügte ihm nicht. Sein Drang nach Urtümlichkeit war größer. Die Sehnsucht danach saß tiefer. Die Bretagne konnte sie nicht befriedigen. So schiffte er sich bereits 1887 nach der Insel Martinique ein (einer der kleinen Antillen im Atlantischen Ozean, östlich Mittelamerika). Das Jahr darauf finden wir ihn zwar wieder bei seinem Freund Vincent van Gogh (vgl. unten) in Arles (in der Provence, nächst dem Einfluß der Rhône in das Mittelländische Meer). Allein nach dem Tode dieses Künstlers verließ Gauguin 1891 wieder Europa und lebte mit Unterbrechungen abwechselnd auf Tahiti, einer Insel im Stillen Ozean zwischen Australien und Amerika, und auf der Insel Dominika, einer der kleinen Antillen zwischen Martinique und Guadeloupe. Auf Dominika ist er auch im Jahre 1903 gestorben. Dieser Gauguin ist ein psychologisch außerordentlich interessanter Mensch gewesen. Ihn hat der Überdruß an dem europäischen Leben, das sich unter dem Einfluß der modernen Überzivilisation in tausend und abertausend Kleinigkeiten verzettelt, in jene fernen exotischen Länder geführt, wo noch einfache Menschen unter völlig natürlichen Bedingungen leben, deren Dasein gerade dadurch einen Zug von Größe erhält. Der auf das Einfach-Große gerichtete Gauguin paßte dieser Seelenstimmung seine Ausdrucksmittel an und huldigte einem durchaus primitiven Stil, indem er kühn farbige Fläche an farbige Fläche setzte, Figuren und Bewegungsmotive in rhythmischen Lot- und Wagrechten aneinander reihte, dabei Blumen und Pflanzen dekorativ verwendend (vgl. Abb. 288). Was und wie er nebenher über jene fernen Lande, ihre urtümlichen Bewohner, insbesondere seine farbigen Geliebten geschrieben hat, ist schön. Und an der Wahrhaftigkeit seines tief innerlichen Verlangens nach Primitivität soll nicht gezweifelt werden. Allein, daß er überhaupt den Drang in sich spürte, darüber zu schreiben, ferner daß sein Verlangen nach urtümlichem Leben wieder mit großstädtischer Libertinage durchsetzt war, beweist, daß er doch kein Tahitaner geworden, sondern ein Pariser Großstädter geblieben ist. Es fehlt die Selbstverständlichkeit, es fehlt die Naivität. Und so verhält es sich auch mit seiner Kunst, seiner eigenen sowohl wie mit der ganzen von ihm begründeten urtümelnden Richtung.

Nun folgen die vier Künstler der germanischen Randstaaten: Hodler, der Schweizer, die Holländer van Gogh und Toorop, Munch, der Norweger. — Im

Jahre 1890 machte in der Heilanstalt des liebevollen Menschenfreundes Dr. Gachet, des Arztes und Malers, in Auvers-sur-Oise ein armer Kranker seinem Leiden ein Ende durch einen Schuß ins Herz. Es war der damals unbekannte, gegenwärtig weltberühmte große holländische Maler *Vincent van Gogh* (geb. 1853)[195]. Er stammte aus einem Pfarrhaus. Der Onkel war Kunsthändler. Er selbst begann gleichfalls als Kunsthändler, zuerst in der holländischen Landeshauptstadt Haag, dann in Paris und in London. Aber der tief innerliche Mensch fühlte sich unbefriedigt. Er studierte Theologie in Amsterdam und begab sich dann, von dem großen sozialen Mitleid seiner Zeit aufs tiefste ergriffen, in das belgische Steinkohlengebiet, „borinage" genannt, um den Bergarbeitern das Evangelium zu predigen. Im Jahre 1880 erwachte der Maler in ihm. Er begann bei dem Tiermaler Mauve, studierte vorübergehend an der Antwerpener Akademie, 1886 kam er nach Paris und im Jahre darauf setzte er sich in der Provence, in Arles fest: der uralte Zug des germanischen Menschen nach dem sonnigen Süden.

Vincent van Gogh ähnelt stilistisch Gauguin, mit dem er auch freundschaftlich verkehrt und von dem er offenbar Einflüsse erfahren hat, aber der in seiner künstlerischen Ausdrucksweise zum Franzosen gewordene Holländer war ungleich beweglicher, nervöser, hastender und wandlungsfähiger. Die Striche, mit denen er die farbigen Flächen auseinanderhält, fetzt er geradezu auf die Leinwand. Technisch berührt er sich bisweilen auch mit den Neoimpressionisten. Wie er sich aber auch ausdrücken mochte, wie skizzenhaft auch gelegentlich, immer verrät er eine sichere und bedeutende Formenanschauung (Abb. 289). Er schrieb seine Natureindrücke, gleichviel, ob er sie von Blumen und Pflanzen, von Landschaften, von Dorfbildern oder von menschlichen Angesichtern empfing, mit Stift, Feder oder Pinsel in ganz eigenartig gekräuselten Linien nieder, die sich bisweilen zu einer völlig selbständigen, ornamental dekorativen, beinahe kunstgewerblichen Schönheit erheben. Doch nicht auf der

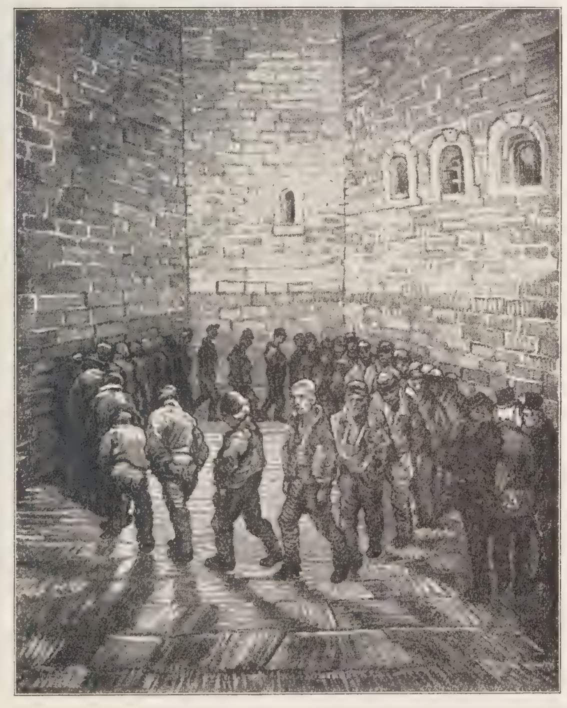


Abb. 290 Der Gefängnishof von Vincent van Gogh
(Zu Seite 358)

Linienführung allein, ebensosehr auf den Tongegensätzen und Lichtwerten beruht die originelle und zwingende Wirkung seiner Schöpfungen. Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß van Gogh, rein bildkünstlerisch betrachtet, der unvergleichlich Größere von den beiden war, es schlug aber auch ein warmes, von tiefstem Mitgefühl für alles Lebendige erfülltes Herz im Busen jenes urgermanischen Menschen. Und dieser seiner warmen innerlichen Empfindung verlieh van Gogh in Werken wie „Der weinende Greis“ oder „Der Gefängnishof“ (Abb. 290) tief ergreifenden Ausdruck. Den reinsten und ungetrübtesten Genuß gewähren indessen seine Landschaften — nicht nur ob ihrer vortrefflichen räumlichen Vertiefung, sondern vor allem wegen der wundervollen Beseelung an sich noch so schlichter Motive (Abb. 291). In diesem Sinne ist sein künstlerisches Wesen mit seinen rein formalen Beziehungen zu Gauguin oder den Neoimpressionisten nicht erschöpft, vielmehr besaß er in seinem gewaltigen Pathos eine tief innerliche Verwandtschaft mit dem großen modernen französischen Epiker des Bauernstandes und der Scholle, mit Jean François Millet, ja sogar mit seinem eigenen größten Landsmann, seinem künstlerischen Ahnherrn, mit Rembrandt selber. Ja, man könnte weiter gehen und zu behaupten wagen: In van Goghs landschaftlichen Schöpfungen hat sich die den germanischen Völkern ursprünglich eigene, aber durch das Zusammentreffen mit der christlich antiken Kultur des Mittelmeers zurückgedrängte Naturreligion wieder ein Mal gewaltig ausgewirkt. Den allerschönsten Teil seines Schaffens aber bilden die Stilleben. Die königliche Sonnenblume mit dem Reichtum ihres Lineamentes und ihrer goldgelben Tonabstufungen liebte er vor allem. Gerade seinen Blumenstücken dürfte dauerndes Fortleben und unvergänglicher Ruhm beschieden sein, wenn andere Schöpfungen seiner Palette wieder kritischer als gegenwärtig angesehen werden, denn van Goghs Arbeiten sind u. E. durchaus nicht alle gleich vollendet. Gerade bei einem Künstler, der seinen Stimmungen so bedingungslos untertan war wie er, kann es uns nicht wundernehmen, daß ihm ein Wurf besser gelang als der andere. Auch läßt sich schwerlich in Abrede stellen, daß der Wahnsinn, dem der Unglückliche verfallen sollte, bereits auf einzelne seiner Werke tiefe Schatten geworfen hat. Solange er sich aber auf der Höhe hielt, und wenn ihm die Stunde günstig und die Muse hold war, schuf er Werke von einer Unmittelbarkeit, Eindringlichkeit und tiefen Naturempfindung, daß sie fürwahr den Vergleich mit Rembrandt nicht zu scheuen brauchen.

Aus Vincent van Goghs Briefen, die uns einen fesselnden Einblick in die Art seiner Naturanschauung, seines künstlerischen Schaffens, seiner Beurteilung moderner französischer wie der alten holländischen Maler, überhaupt in sein ganzes reich bewegtes Seelenleben eröffnen, geben wir einige charakteristische Stellen wieder: „... Vergangenen Sonntag habe ich etwas angefangen, was mir schon immer vorgeschwebt hat: Es ist ein Blick auf eine flache grüne Wiese, auf der Heuhaufen stehen. Ein Kohlenweg neben einem Graben läuft quer darüber hin. Und am Horizont, mitten im Bilde, die Sonne. Das Ganze ein Gemisch von Farben und Tönen — ein Vibrieren der ganzen Farbenskala in der Luft. Zuerst ein lilafarbener Nebel, in dem die rote Sonne halb verdeckt von einer mit glänzendem Rot fein umrandeten dunkelvioletten Wolkenschicht steht; in der Sonne Spiegelungen von Zinnober, oben darüber ein Streifen Gelb, der grün und weiter oben bläulich abtönt (das sogenannte cerulean blue), und dann hier und da lila und graue Wolken, die die Reflexe der Sonne tragen ...“

„... Hätte ich damals die Kraft gehabt, auf meinem Wege weiterzugehen, ich hätte Heiligengestalten, Männer und Frauen, nach der Natur gemacht. Sie hätten wie aus einer anderen Zeit ausgesehen. ... Das ist zu aufregend, ich ginge dabei zugrunde. Aber später, später, ich will's nicht verschwören, daß ich den Kampf nicht doch noch einmal aufnehme. Du hast ja recht, tausendmal recht;



Abb. 291 Die Ebene von Arles von Vincent van Gogh
(Sammlung Graf Keßler, Weimar)

man soll an so etwas gar nicht denken, Studien malen, was es ist, Kohl — Salat — um sich zu beruhigen, und wenn man ruhig ist, dann ... dann macht man eben, wozu man das Zeug hat — — —."

Van Goghs holländischer Landsmann und Zeitgenosse, der bereits oben (S. 74) erwähnte, 1860 auf Java geborene *Jan Toorop,* der Meister phantastischer Linienverschlingungen und symbolistischer Gedankengänge, vermag sich mit ihm nicht zu messen, weder an Modernität der künstlerischen Ausdrucksweise, geschweige denn an Fülle der Naturanschauung, Tiefe des Innenlebens und Kraft des Gestaltungsvermögens. Dagegen reizt zum Vergleich mit van Gogh der um zehn Jahre jüngere Skandinavier, der Norweger *Eduard Munch,* geboren 1863 in Löiten[196]). Abkömmling einer Familie von Jahrhunderte alter bäuerlicher Kultur, Sohn einer früh an Schwindsucht verstorbenen Mutter und eines bis zur Bigotterie frommen Vaters, selber im Verkehr mit freigeistigen Altersgenossen aufgewachsen — ist Munch von Jugend auf gewohnt, alle Eindrücke und Erlebnisse schwer und tief zu empfinden. Der erste Kuß bewegt ihn so, daß er die Erinnerung daran nicht los wird, bis er sie in ein Bild gebannt hat. Zum Ingenieur bestimmt, erweist er sich dazu zu schwach und beginnt nun seine künstlerische Laufbahn als Schüler der Kunstschule in Kristiania unter dem Bildhauer Middelthuns. Später schloß er sich an Christian Krogh (vgl. S. 78) an, der ihm auch die Bekanntschaft mit französischer Malerei vermittelte. Schon in den 1880er Jahren malte er Bildnisse seiner selbst wie seiner Schwester und andere Bilder voll Seelen-Analyse „Krankes Mädchen", „Der Tag darnach" usw. Damals geriet er in größte wirtschaftliche Bedrängnis, woraus ihn der Oberkellner im Café Grand

Hotel errettete, indem er ihm vier seiner Bilder abkaufte. Später ermöglichte ihm ein Staatsstipendium die Übersiedlung nach Frankreich, wo er sich von 1889—92 aufhielt. Bei Bonnat studierte er Akt. Schon in der damaligen Zeit zeigten sich die Anfänge des expressionistischen Stils. Er suchte das Typische, allgemein Menschliche, zugleich aber auch das Geheimnisvolle, Mystische, Visionäre von Seelenzuständen herauszuarbeiten. Als „Asche" bezeichnete er die Darstellung einer schwindenden Neigung, als „Gasse" die von Männern begaffte Frau. Anfangs der 1890er Jahre eröffnete er seine erste Berliner Ausstellung, die aber bereits nach einem Tage auf Veranlassung Anton von Werners geschlossen worden sein soll. Trotzdem nahm er 1892 seinen Wohnsitz in Deutschland, zuerst in Berlin, dann in Hamburg, Lübeck, in Thüringen und in Warnemünde. Mit dem Entstehen der Zeitschrift „Pan" war er dafür tätig und übte sich zuerst auf dem Gebiet der Radierung, dann des Holzschnitts, endlich des Steindrucks. Durch Aufteilung der Bildfläche in große Teilflächen strebte er Monumentalität an. Gleichzeitig aber suchte er sich durch Bildnismalerei vor Manier zu bewahren. War er noch 1895 so arm gewesen, daß er bei der Straßenlaterne seine Holzschnitte anfertigen mußte, so hatte er 1902 das Glück, in dem Lübecker Augenarzt Dr. Linde einen warmherzigen Gönner zu finden, der ihm nicht nur durch Käufe und Aufträge zu einer gesicherten bürgerlichen Stellung verhalf, sondern ihn auch zu neuem Naturstudium anregte, ohne daß er deshalb die ihm angeborene Geistigkeit aufzugeben brauchte. Eine starke Überreiztheit ließ ihn das Sanatorium Dr. Jacobsen in Kopenhagen aufsuchen. Wiederhergestellt, lebte er seit 1909 in seiner norwegischen Heimat, wo er auch ein kleines Landgut am Christiania Fjord erwarb, nachdem er jetzt zu Ruhm und Ansehen emporgestiegen war. Für den Festsaal der Universität Christiania malte er die Wandbilder „Geschichte" und „Naturforschung". Oben (S. 79) haben wir bereits versucht, diesen überaus interessanten Künstler, der an der Schwelle vom Impressionismus zum Expressionismus steht, insgesamt zu charakterisieren. Er kommt sich selbst traumwandlerisch und hellseherisch vor wie ein Instrument, das eine höhere Kraft bewegt. Er sei schon vor dem eigentlichen Kubismus in gewissem Sinne Kubist gewesen. Nach Munch muß der Kubismus Tiefe ohne Perspektive durch Zusammenfassen gewisser Teile des Bildes zu kubischen Formen erhalten. Munch gibt gewaltige Überschneidungen hoch zum Horizont emporsteigender Hintergrundlandschaften durch riesenhafte Figuren, die ganz vorn am Bildrand aufgetürmt sind oder von diesem überschnitten werden. Er betont die Mitte, die Symmetrie (vgl. Kunstbeilage). Seine Linien und Farbenwirkungen sind nicht nur im höchsten Sinne dekorativ, sondern von Ausdruck geradezu geladen. Aus seiner Kunst springt uns nicht gar selten etwas Gespensterhaftes, Aufregendes, Quälendes entgegen, das uns an gewisse nordische Dichter wie Ibsen und Strindberg erinnert. Daß Munch mit der selbsterfundenen Steindruckfolge „Alfa og Omeda" das Perverse hart gestreift hat, ist entschieden zu verurteilen — daß er mit Werken wie „Blond und Schwarz" die Mache gar zu sehr übertrieben und einer künstlichen Urtümlichkeit gehuldigt hat, zu beklagen. In der Staatsgalerie in München aber hängt ein großes Gemälde, das einen Bauern mit einem Schimmel vor weiter norwegischer Landschaft darstellt, ganz einfach, ganz groß, geradezu episch-homerisch empfunden, das einen überaus ruhigen und beruhigenden Eindruck hervorruft. Das Bild ist erst „1918" gemalt. Es scheint demnach, daß auch dieser sein Leben lang schwer gepeinigte Geist mit zunehmenden Jahren Beruhigung auf heimatlicher Scholle gefunden hat.

Gegenüber dem vielfach kranken, verschrobenen und überreizten Wesen der eben betrachteten nordisch germanischen Künstler erwies sich der im selben Jahr 1853 wie van Gogh geborene Alemanne, der Schweizer *Ferdinand Hodler* († 1918)[197]) als quellklar und kerngesund wie die Bäche, Bäume und Berge seines



Der Holzfäller von Ferdinand Hodler
(Mit Genehmigung des Verlages Rascher & Cie. A.-G., Zürich)

Paul Neff Verlag (Max Schreiber), Eßlingen a. N.



unvergleichlich schönen Heimatlandes. Und plastisch wie die Schweizer Berge, in reinen klaren großen Linien aufgebaut und in gewaltigen Rhythmen an einander gereiht, so wirken auch seine Gemälde. Hodler hat das Licht der Welt in der guten alten deutschen Stadt Bern erblickt, dem Sitz der Schweizer Bundesregierung, gelernt, geschaffen und den Tod erlitten aber hat er im französischen Genf am Genfer See. Und im Weltkrieg soll er sich seinen schwer um ihr Dasein ringenden deutschen Stammesbrüdern nicht hold gezeigt haben! — Dabei ist er doch selbst seinem inneren Wesen nach ein urdeutscher Mensch gewesen. Schüler war er freilich des Ingres'-Schülers B. Menn, und von Ingres' gewaltiger Zeichenkunst ist nicht wenig auf seine eigene Kunst übergegangen. (Zu Ingres vgl. Teil I S. 44, Abb. 20—22.) Ein einjähriger Studienaufenthalt 1877 in Madrid vervollständigte seine künstlerische Ausbildung.

Ferdinand Hodler erwies sich in seinem Ernst, seiner Herbheit und Eigenwilligkeit als echter Schweizer, der, ohne sich um die herkömmlichen Schönheitsbegriffe zu kümmern, als Mensch und Künstler selbständig in die Welt schaute. Die Frische, Reinheit und Großartigkeit der einheimischen Alpennatur hat ihn zu einer reinen, frischen und großartigen Anschauung und Auffassung von den Dingen geführt. Mit vollendeter Sicherheit wandelte er auf den höchsten Höhen der Erhabenheit, ohne Gefahr zu laufen, den Schritt zur Lächerlichkeit hinüber zu tun. Hodler hat sich zu seinem endgültigen Stil erst allmählich hindurchgerungen. Ein äußerst anziehendes und überaus sprechendes Selbstbildnis von „1878" in dunkelm Rock vor dunkelgrünem Hintergrund in fein verschmolzener Malerei zeigt ihn völlig im Bann der Koloristik jener Tage, wie sie in Deutschland etwa von Wilhelm Diez vertreten wurde. Hodler hat sich aber der individuellen Natur, auch im Sinne des modernen Impressionismus, bemächtigt; herrlich sind seine impressionistischen Schweizer Landschaften, wie man sie des öfteren in Schweizer Gemälde-Sammlungen antrifft, wie ihrer eine aber auch in der Münchener Staatsgalerie hängt: Landschaft am Thuner See. Dieses Gemälde ist echte unverfälschte Naturwiedergabe und doch wieder mehr und noch etwas anderes als bloß dieses. Alle Linien, alle Flächen, alle Farben sind in eine wunderbare Harmonie gebracht, wobei die Wagrechte wie andererseits ein sanftes, seliges Blau vorherrschen und miteinander einen unendlich beglückenden Eindruck hervorrufen. Es besteht eine wundersam poesieverklärte Stimmung.

„Ist es der Einklang nicht, der aus dem Busen dringt,
„Und in sein Herz die Welt zurücke schlingt? —
„Wenn die Natur des Fadens ew'ge Länge,
„Gleichgültig drehend, auf die Spindel zwingt.
— — — — — — — — — — — — — — —
„Wer teilt die fließend immer gleiche Reihe
„Belebend ab, daß sie sich rhythmisch regt?
„Wer ruft das Einzelne zur allgemeinen Weihe,
„Wo es in herrlichen Akkorden schlägt? —"

Wir gestehen, daß uns solch schlichte impressionistische Landschaften Hodlers mehr zusagen, als z. B. der an sich gewiß hochinteressante Versuch, „Eiger, Mönch, Jungfrau" in ausgeprägt expressionistische Form zu gießen. (Privatbesitz in Rüti, Kanton Zürich.) Wenn irgend jemand gegenwärtig, so strebte nämlich Ferdinand Hodler mit bewußter Absicht Stil an. Ein urgermanischer Dichter, Denker und selbst Grübler, war er doch jeder Zoll bildender Künstler. Form und Inhalt seiner Bilder gehen restlos ineinander auf. Hodler hat den Tell gemalt, den Winkelried und den Rückzug nach der Schlacht bei Marignano. Aber am liebsten und am häufigsten bewegte er sich auf dem Gebiete der Allegorie. Vor seiner dichterisch wie bildkünstlerisch gleich starken Einbildungskraft erschien Tag und

Nacht, Alter und Jugend, Glück und Unglück unter der Form von menschlichen Gestalten oder Gruppen von solchen. Hodler gab wie Carstens und Cornelius, Marées und Böcklin den von Zeit und Ort abstrahierten Menschen, und zwar völlig nackt oder in einer allgemeinen, an die Jugend sich eng anschmiegenden, das Alter weit umwallenden Gewandung. Seine Gedanken suchte Hodler ähnlich wie die englischen Präraffaeliten häufig durch Vervielfältigung der sie verkörpernden Gestalten um so eindringlicher auszusprechen. Dabei griff er im Gegensatz zu der zerstreuten Anordnung der Japaner und modernen Franzosen (Degas) zu dem im Abendland von alters gebräuchlichen, von der Antike und italienischen Renaissance geheiligten Kunstmittel der Symmetrie und des Parallelismus, das er bis in die äußersten Konsequenzen verfolgt und auf die menschlichen Gestalten, ihre Stellungen, ihre hauptsächlichen Bewegungsmotive, ihre Gewänder und deren einzelne Falten angewandt hat. Ausgesprochen wagrechte und lotrechte Linien bestimmen seine Kompositionen. Aber in ein solches, dem romanischen Volkscharakter entsprechendes Liniengefüge gliederte er Menschen mit urgermanischen Köpfen ein, die bisweilen geradezu an altdeutsche Maler, z. B. an den Meister der Lyversbergschen Passion, erinnern. Im Gesichtsausdruck wie in den Bewegungen wußte er zu nuancieren und zu charakterisieren. Gerade in leisen, zarten Bewegungen spricht sich die Zartheit seiner Seele aus. Ebenso vermochte er aber auch äußerster Wucht der Bewegung gerecht zu werden, sie auf die einfachste und prägnanteste Formel zu bringen (Holzfäller). Hodler ging von der Erscheinung aus und stilisierte sie ins Monumental-Dekorative, wie er das Individuelle zum Typischen umbildete. Den menschlichen Gestalten erscheint die Natur, so lebensvoll sie der Schweizer auch in seinen Landschaftsbildern zu geben vermochte, durchaus untergeordnet, ja ihnen gegenüber geradezu in einer dienenden Rolle. Seine Auffassung ist eine wesentlich zeichnerische, die in ihrer Rauheit an die italienischen Quattrocentisten, am meisten an Signorelli gemahnt. Ebenso die auffallend hell gestimmte Koloristik — weiße Rahmen! — mit den gebrochenen Farben, die bisweilen an Cornelius erinnern. Die Fleischfarbe gibt er etwa in Gelb und Rosa, dazu die Konturen in Rotbraun. Alles in allem ein neuer Wandgemälde- und Freskostil, vielleicht der Wandgemäldestil der Zukunft. Hodler selbst hat indessen sein Innenleben zumeist in Tafelbilder bannen müssen, zweimal war es ihm allerdings vergönnt, sich in Wandbildern auszusprechen, in Fresken für das Züricher Museum und in dem berühmten „Auszug der Jenenser Studenten in den Freiheitskrieg 1813“ für die Universität Jena.

Das Gemälde „Der Auserwählte“, das als eine Probe seiner Kunst hier wiedergegeben ist, stellt ein am Boden vor seinem Lebensbäumchen knieendes Knäblein dar, von sechs guten Feen oder Schutzengeln umschwebt, die Blumen in den Händen halten oder mit den Händen huldreiche Bewegungen zu dem Kinde hin ausführen. Diese Abbildung läßt alle in unserer Charakteristik genannten Eigenschaften der Hodlerschen Kunst klar erkennen, die zu genießen zweifellos nicht jedermanns Sache ist noch zu sein braucht, aber es wäre töricht, über den freilich tot wirkenden Füßen, über dem Aufgehängt-erscheinenden der Flügelgestalten die hohe Feierlichkeit, die in der ganzen architektonisch strengen Komposition lebt und webt, die rührende Zartheit, die sich in den Handbewegungen, in den Gesichtern, überhaupt in der ganzen Erfindung ausspricht, zu übersehen! (Abb. 292.)

Zum Schluß soll noch auf eine Glanzleistung Hodlers, die für ihn ganz besonders charakteristisch ist, eingegangen werden, das Gemälde „Der Holzfäller“. Wie die Kraftanstrengung von den Fußspitzen über die aufgehobenen Fersen durch alle Glieder und Gelenke bis in die hoch emporgereckten Hände den ganzen, muskulös und sehnig schlanken Mann erfüllt, wie die gewaltige Schräglinie, die er insgesamt bildet, beiderseits durch die Vertikalen, die Baumstämme, fest eingegittert und



Abb. 292 Der Auserwählte von Ferdinand Hodler
(Mit Genehmigung von H. O. Miethke, Wien)

wie die sonst bestehende Leere wiederum durch eine Wolke ausgefüllt ist, das hat Hodler über alle Begriffe knapp und dennoch erschöpfend herausgebracht. Das ist Leben, Natur und zugleich Stil im höchsten Sinne (Kunstbeilage).

Marées, Cézanne, Gauguin, van Gogh, Munch und Hodler bilden den festen Untergrund, auf dem sich der luftige, in mannigfaltigen Strebungen schillernde Bau der expressionistischen Malerei der Gegenwart erhebt. Allen Erscheinungen aber ist trotz sonstiger, noch so großer Verschiedenheit das Bestreben gemein, über den Materialismus und seinem künstlerischen Ausdruck, den Impressionismus, hinaus zum Stil vorzudringen. Als beliebige, beispielsweise gewählte, unter sich recht verschiedene Vertreter der unmittelbar vorexpressionistischen Malerei mögen hier zwei Maler eingeschaltet werden.

Josse Goossens, der von vlämischer Abstammung ist und bei Eduard v. Gebhardt in Düsseldorf das Handwerk gründlich gelernt hat, sich aber jetzt als Münchener Künstler bezeichnet, greift wie seine vlämischen Altvordern mit beiden Händen frisch hinein ins volle Menschenleben und malt die Menschen einzeln oder zu zweien, aber am liebsten zu vielen, die Herren und Damen der Gesellschaft, aber am liebsten das Volk und am allerliebsten das Volk, wie es Feste feiert („Ein Volksfest", „Hunsrücker Bauernkirmes", „Ein Sonntag beim Schützenstand", „Ein Tanz ums goldene Kalb", „Unter dem Tanzzelt" [Abb. 293]) in einer offenbar von den besten unter den modernsten Franzosen genährten, über alle Maßen frischen, saftigen und breitflächigen Koloristik, die den Eindruck überraschender Natürlichkeit hervorruft.

Der Dachauer *Walter Klemm* endlich macht den Eindruck eines sehr feinen Talentes, der wohl den Japanern die Fähigkeit abgesehen hat, die Bewegung von Tier und Mensch gleichsam im Flug zu erhaschen und, dekorativ geschickt verwertet, im Bilde wiederzugeben. Seine Bilder enthalten Impressionen von Menschen,



Abb. 293 Unter dem Tanzzelt von Josse Goossens
(Mit Genehmigung der Münchener „Jugend") (Zu Seite 363)

Menschenwerk und Natur, die unter bestimmten Beleuchtungen als einheitliches Ganzes empfangen wurden, zugleich sind diese Bilder aber durch rhythmisch und frei symmetrisch angelegte, großzügige Hauptlinien in einer für das Auge überaus wohltuenden Art zusammengehalten. So vereint sich bei Walter Klemm unmittelbare Empfänglichkeit mit strengem Stilgefühl (Abb. 294).

Die Expressionisten der Gegenwart

Die Malerei

Frankreich

Wir wenden uns nun den eigentlichen Expressionisten der Gegenwart zu. Es ist das Geschlecht, das gegen 1880 das Licht der Welt erblickt hat. Heckel, Kirchner, Marc, Nauen, Pechstein wurden ausgerechnet im Jahre 1880 geboren. Die meisten der Anderen in der zweiten Hälfte der 1870er oder der ersten der 1880er Jahre. Nur wenige ein wenig früher oder später. An die Spitze von ihnen allen darf und muß wohl der Pariser Maler und Bildhauer *Henri Matisse* gestellt werden, der unmittelbar aus Cézanne geschöpft, dessen Werk fortgesetzt und seine Lehre ausgebaut hat. Bereits 1869 in Le Cateau im französischen Departement Nord, Arrondissement Cambrai, also zwischen Arras und der belgischen Grenze geboren, begann er bei Gustave Moreau in Paris, mithin bei einem ausgesprochenen Idealisten und Eklektiker (S. 62). Später schloß er sich den Neoimpressionisten an. Als Bildhauer arbeitete er seit etwa 1908 unter Rodinschem Einfluß, während ihm Gauguin die Bekanntschaft mit der Negerplastik vermittelte. Aber die für seine Entwicklung und sein künstlerisches Wesen entscheidende Persönlichkeit dürfte dennoch Cézanne gewesen sein. Als Maler verzichtet Matisse vollkommen

auf die Wiedergabe der Einwirkung von Luft und Licht auf die koloristische Stimmung, vielmehr sucht er ganz einfach die grundlegenden Eigenfarben von Menschen und Dingen herauszuholen und sie zusammenzustimmen. So wird z. B. die Fleischfarbe als ein rötliches Gelb mit einem blauen Zimmer zusammengestellt, wozu noch ein kräftiges helles Gelb und in Goldfischen und Blumen ein ebensolches Rot, dazu ein zartes Rosa, ein wässriges Hellgrün und ein paar andere kleine Farbenfleckchen hinzukommen. Wie auf die Darstellung der Luft verzichtet Matisse ebenso auf die des Raumes. Er gibt eine ausgesprochene Flächenkunst. Und der ganze Nachdruck wird nur darauf gelegt, diese hell und grell farbigen Flächen koloristisch und linear zu einem festen Bildgefüge zusammenzuzwingen. Man spricht vom „Festigen des Bildaufbaues". In der Modernen Kritik wird Matisse hoch gerühmt. Verfasser gesteht, in dieses allgemeine Lob aus eigenem Empfinden nicht einstimmen zu können. Aber Tatsache ist, daß Matisse weitreichende Einflüsse auf die Pariser, aber auch auf die deutsche Malerei ausgeübt hat. Von den kritisch gestimmten Parisern werden er und seine Anhänger jedoch als „fauves" (Wilde), „incohérants" (Zusammenhanglose), „invertébrés" (Wirbelknochenlose) verspottet. Matisse aber, der Maler der raumlosen Flachgemälde (Abb. 295), verspottete dagegen wieder seinerseits die seiner Art entgegengesetzten Maler als Kubisten. Sehen er und die Seinen nämlich ganz vom Raum und von der Plastik der Figuren ab, so sind die von ihm zuerst so genannten Kubisten geradezu von der Manie besessen, das plastische Moment der Menschen und Dinge, ihre räumliche Dreidimensionalität zu erfühlen und zu veranschaulichen. Um dies zu tun, sind sie auf den seltsamen Einfall gekommen, ihre Modelle, seien es Menschen, Geigen, Kirchen-Interieurs oder der Eiffelturm selber gleichsam in kubische Grundpartikelchen zu zerlegen und diese irgendwie und ganz beliebig, jedenfalls ohne Rück-



Abb. 294 Winter von Walter Klemm
(Nach Photographie F. Bruckmann, München)



Abb. 295 Der Tanz von Henri Matisse
Hagen, Folkwang-Museum (Nach Phot. Stoedtner)
(Zu Seite 365)

sicht auf statische Möglichkeiten wieder zum Bilde zusammenzusetzen! — So entstehen ganz merkwürdige Bilder und Gebilde, angesichts deren man sich schon nicht zu Unrecht an Fieberphantasien erinnert gefühlt hat. Dabei hat der bedeutende greise Kunstgelehrte Karl Woermann in Dresden mit Recht darauf hingewiesen, daß schon unser ernster großer Albrecht Dürer im Anfang des 16. Jahrhunderts menschliche Köpfe und Gestalten gelegentlich im sogenannten Dresdener Skizzenbuch in ihre kubistischen würfelförmigen Grundelemente aufgelöst hat. Was aber dieser gründliche Forscher damals für sich und zu seinem eigenen Studium ein Mal getan hat, daraus wird jetzt eine fixe Manier gemacht, der sich eine ganze große Schule hingibt. So *Léger* (geb. 1881), *Le Fauconnier*, *Georges Braque, Jean Metzinger* (geb. 1883), *Albert Gleizes,* der Spanier *Juan Gris,* der verhältnismäßig noch am meisten sympathische *André Derain* und *Robert Delaunay* (geb. 1885) (Abb. 299), dem trotz seiner Gewaltsamkeit Stimmung nicht abgesprochen werden kann, z. B. Kircheninneres St. Séverin. Auch *Marie Laurencin* (geb. 1885), die Malerin zerbrechlicher Frauenfigürchen, erwies sich vom Kubismus beeinflußt. Das stärkste Talent, ja der eigentliche Begründer dieser Richtung, der ihr aber nichts weniger als ständig angehangen hat, ist der französirte Spanier *Pablo Picasso* (geb. 1881), ein Mann, der früh und später gezeigt hat, daß er auch anders kann, ein wahres Chamäleon (Abb. 296—298). Wenn auch seinen frühen Gemälden bereits ein Hang zum Stilisieren eigen ist, so wurde er dem Natureindruck anfangs in Form und Farbe immer noch gerecht. Stark konturierte Köpfe erinnern an Matisse, ohne daß er in dessen Naturverzerrung verfällt. Während seiner „blauen" Epoche 1903—05 malte er ausdrucksvolle Bilder voll sozialen Inhalts, wie die Büglerin, die mit gequältem Antlitz und leiderfüllter angespannter Bewegung ihre schwere Hantierung verrichtet. Gegen 1907 unter dem mitbestimmenden Eindruck von Negermasken, die er mit seinen Gemälden zugleich auszustellen pflegte, wurde er zum Kubisten. Es dürfte dabei aber auch sein großer Anreger Cézanne Ge-

vatter gestanden haben mit seinem Ausspruch über die Kegel, Kugel und Zylinder, die er — ähnlich wie schon unser Albrecht Dürer? — als Naturstudium benützt wissen wollte. Wie Matisse die Flächenmalerei, so leitete Picasso den Kubismus von Cézanne her und ergab sich einer höchst sonderbaren Manier, indem er mathematische Figuren zum Bilde zusammenstellte, von dem kein Mensch ahnen könnte, wenn es nicht darunter stünde, daß es z. B. eine Studentin darstellen soll. Trotzdem wird solchen Gebilden Stimmung, ja ein geheimnisvoller Ausblick ins Jenseits nachgerühmt (Abb. 297). Bei seinem scharfen und klaren Verstand sah jedoch Picasso ein, daß er damit in eine Sackgasse geraten, aus der kein Ausweg ins Freie führt. Während nun gar manche seiner Begleiter darin unentwegt weiter stolperten und gleichsam mit dem Kopf durch die Wand wollten, machte gerade er kurz entschlossen Kehrt und vollzog als Erster die Überwindung des gesamten Expressionismus, indem er sich an den großen Lehrmeister aller französischen Mal- und Zeichenkunst des gesamten 19. Jahrhunderts anschloß, wofür bereits die Formel klassisch geworden ist: „Picasso peint à l'Ingres", Picasso malt in der Art des Ingres (Teil I, S. 44). Möglich und nicht ausgeschlossen indessen, daß Picasso gerade durch die Bestrebungen seiner kubistischen Übergangszeit die schöne und wohltuende, überaus kräftige Plastizität der Gestalten wie er sie jetzt malt, vorbereitet hat, wofür das prachtvolle formenstarke und farbenreiche Gemälde „Harlekin" von 1923 der Sammlung Staechelin in Basel mit Recht ins Feld geführt werden könnte (vgl. auch Abb. 298). Indessen steht Picasso mit seiner Abkehr vom Kubismus und seiner Hinneigung zu Ingres nicht allein. Man spricht von einem „Ingrisme" wie von einem „Neuklassizismus", als dessen Hauptvertreter der gleichfalls bekehrte Kubist Derain gilt. Gewiß sind dessen Bildnisse und Landschaften von Ingres noch recht weit entfernt, gewiß verraten sie immer noch den Durchgang durch den Kubismus, allein sie entbehren nicht eines gewissen unmittelbar rührenden Zuges und wirken auf die Tollheit des Kubismus hinauf beinahe beruhigend und beglückend.



Abb. 296 Mädchen mit Blumenkorb von Pablo Picasso
Paris, Sammlung L. Stein

Italien

Der Nordfranzose und Pariser Maler Matisse hat den Grund zur Flächenmalerei gelegt, der Pariser Maler und geborene Spanier Picasso zum Kubismus, mit dem Futurismus sollte die Welt von dem alten Kunstland Italien aus beglückt werden. Gewiß liegt dem Futurismus ein richtiger Gedanke zu Grunde. Es ist nur sehr die Frage, ob er künstlerisch einen gesunden oder nicht vielmehr einen krankhaften Ausdruck gefunden hat. Wer hätte noch nie aufgeseufzt unter dem Übermaß und der Belastung, womit uns eine mehrere tausend Jahre alte Zivilisation bedrängt und bedrückt?! —

„Weh dir, daß du ein Enkel bist!"

Wir stöhnen unter der Fülle der aufgespeicherten Schätze von Wissenschaft und Kunst. Von Jugend auf werden wir dazu gedrillt, nachzusprechen, nachzufühlen, nachzudenken, daß wir beim besten Willen gar nicht recht dazu kommen können, ein eigenes Empfinden zu hegen, einen neuen Gedanken zu fassen, ein selbständiges Wort zu sagen. „Wir wollen die Museen, die Bibliotheken zerstören. Laßt sie doch kommen, die guten Brandstifter mit den karbolduftenden Fingern! Steckt doch die Bibliotheken in Brand! Leitet die Kanäle ab, um die Museen

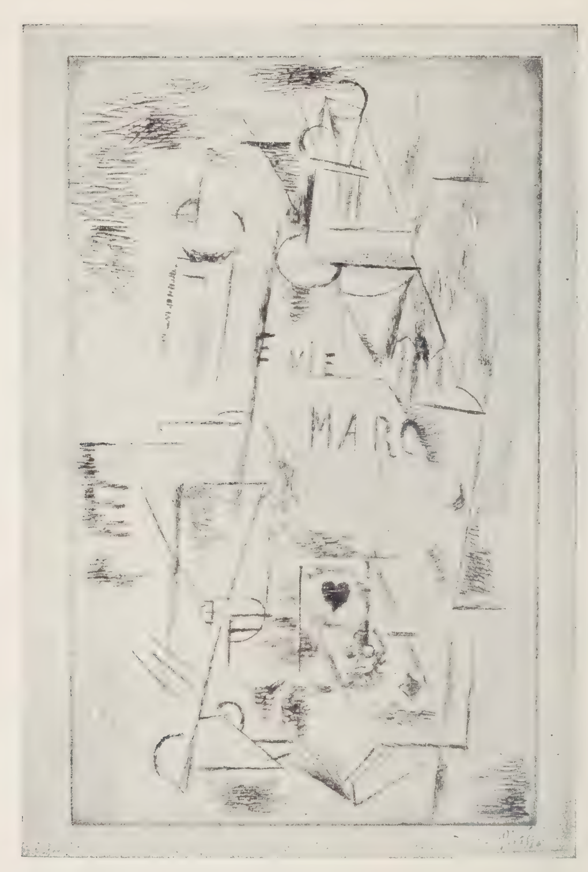


Abb. 297 Radierung von Pablo Picasso
(Mit Genehmigung der Kunstausstellung Der Sturm, Berlin)

zu überschwemmen! . . . Auf dem Gipfel der Welt stehend, schleudern wir noch einmal unsere Herausforderung den Sternen zu!“ So gellte der Schrei des italienischen Dichters F. T. Marinetti im Jahre 1910 jener ganzen Übersättigung entgegen. Die Revolution, die sich bald darauf so blutig im fernen Rußland entladen sollte, sie wurde damals schon geistig in Italien geboren. Und der furchtbare Weltkrieg warf seinen Schatten voraus. Er wurde vorausgesagt und zugleich gepriesen und verdammt. Es ist bezeichnend, daß eines der berühmtesten futuristischen Gemälde Italiens die Bestattung des Anarchisten Galli darstellt. Der Zusammenprall zweier feindlicher Welten stellte sich in der Kunst futuristisch dar. Und noch etwas Anderes. Der moderne Mensch wird durch die Fülle der Sinneseindrücke, die täglich, stündlich, ja mit jedem neuen Augenblick auf ihn einstürmen, durch das Eilen, Hasten, Hetzen, durch Eisenbahn, Luftschiff, Kraftwagen und Motorrad, durch Fernsprecher, Phonograph, Radio und Kino in Einem fort beunruhigt, aufgeregt, in seinem Fühlen und Denken zerrissen und gleichsam ausgehöhlt. Und diese Unruhe erlebt nicht nur der Großstädter, sondern sie wälzt sich mit unheimlicher und unwiderstehlicher Gewalt bis in das entlegenste Dorf fort. Kein Wunder, daß die ganze Welt von Nervosität zum Zerreißen gespannt ist. Diese ganze ungeheure und das gesamte Abendland erfüllende Unruhe, Bewegung und Überbeweglichkeit drückt sich nun gleichsam künstlerisch im Futurismus aus. Wie unser Betrachten, Empfinden und Denken beständig hin und her gezerrt wird, nirgends und niemals in Ruhe an irgend etwas haften kann, so wird uns die Welt

auch im Bilde auseinander gerissen und geschleudert vorgeführt: hier ein Bein und dort ein Kopf eines und desselben Menschen; vorn und hinten, außen und innen, werden miteinander und zugleich gegeben. „Simultanität“. Es ist furchtbar! — Statt daß wir armen und an die Erde gefesselten Menschen wenigstens in der göttlichen Kunst Ruhe und Erhebung fänden, werden wir durch sie in unserem so schon zerrissenen Empfinden nur noch schlimmer aufgewühlt! — Ein beständiges Durcheinander ohne höhere Einheit. Wie unkünstlerisch diese ganze sogenannte bildende Kunst in Wahrheit ist, beweist, daß sie sich durch Worte, durch Programme verständlich machen muß. „Gesamteindrücke, vergangene und gegenwärtige, nahe und entfernte, kleine und große einer Tänzerin, so wie sie dem Maler erscheinen, der sie in verschiedenen Perioden ihres Lebens beobachtet hat“, hieß es im Katalog von Severini's „Ruheloser Tänzerin“. Wie sagt Goethe? „Bilde, Künstler! Rede nicht!“ — Dem Programmredner Marinetti schlossen sich in der Ausführung *Luigi Russolo*, der Revolutionsmaler, *Umberto Boccioni*, der 1916 gefallen ist, und besonders *Gino Severini* an. Er ist in weiteren Kreisen am berühmtesten geworden. Sein „Pan-Pan-Tanz“ (Abb. 300) vom Montmartre in Paris wurde überall nachgebildet. Severini geht in der Technik vom Neoimpressionismus aus. Dieser baut die Gemälde aus lauter annähernd gleich großen Farbentupfen auf. Severini geht ähnlich vor, nur daß die Farbentupfen prismatische Form besitzen und daß sie, Stücke menschlicher Leiber darstellend, nicht so aneinander gereiht sind, wie es dem Naturvorbild entsprechen würde. vielmehr wild durcheinander geschleudert, so daß unter gänzlichem Verzicht auf Wahrheit im Einzelnen nur auf den Gesamteindruck: Tanz hingearbeitet ist. Dieser Pan-Pan-Tanz hat seiner Zeit großes und begreifliches Aufsehen erregt. Indessen sollte aus dem Futurismus selber sein Überwinder hervorgehen. Der Piemontese *Carlo Carra* (geb. 1881), der Maler des oben erwähnten futuristischen Bildes der Beerdigung des Anarchisten Galli hat im Kriege und wohl nicht ohne Einwirkung des erstarkenden italienischen Nationalgefühls diese Überwindung des Futurismus bewirkt, der jetzt in der Tat als eine abgebaute Kunstrichtung, um nicht zu sagen: Verirrung des menschlichen Geistes angesehen werden kann. Zu-



Abb. 298 Die Werbung von Pablo Picasso 1923
(Aus der Darmstädter Kunstzeitschrift „Deutsche Kunst u. Dekoration“)
(Zu Seite 367)



Abb. 299 Der Turm von Robert Delaunay
(Mit Genehmigung der Kunstausstellung Der Sturm, Berlin)

erst, im Jahre 1917 ging Carra vorübergehend eine Verbindung mit dem Kubismus ein, schließlich begründete gerade er, der einstige Futurist, die berühmten „Valori plastici“. Wie italienisch diese Worte schon klingen, wie sie uns die ewig unvergänglichen Werke der großen italienischen Kunst vor die Seele zaubern! — Seit 1919 begann eine Zeitschrift unter jenem Namen zu erscheinen, und die Männer, die jene Werte herauszuarbeiten sich bemühten, nannten sich stolz „Veristen“. Ist es aber wahrhaft Wahrheit, was sie malen? — Gewiß plastisch wirkt diese Kunst und das wüste Durcheinander des Futurismus scheint endgültig überwunden, allein die Eierschalen des Kubismus kleben ihren Hervorbringungen, wie es scheint, noch an, und ein fataler Beigeschmack von Negerkunst macht sich bei Carlo Carra geltend. *Giorgio de Chirico* geht noch einen guten Schritt weiter. Er verzichtet restlos auf die Wiedergabe von Menschen von Fleisch und Blut und ersetzt sie durch ausgesprochene Holzpuppen mit eiförmigen Klötzen statt der Köpfe. Freilich die Figuren bauen sich streng architektonisch, man möchte fast sagen: organisch auf, und eine Beweglichkeit, ja eine Eleganz der Bewegung ziert sie, die geradezu in Erstaunen setzt. Es sind Holzpuppen, aber sie wirken wie von lebendigem vegetativem Leben durchpulst. Eine zweifellose Begabung spricht sich in ihnen aus. Ist diese im letzten Grunde aber nicht doch nur einer Spielerei dienstbar gemacht? — Die neueste Entwicklung in der italienischen Malerei ist auch darüber hinweggeschritten. Wie sich das Volksbewußtsein im Andenken an die große Zeit der Stadt und des Staates Rom politisch mit elementarer Wucht im Fascismus äußert, so sucht man künstlerisch wieder Anschluß an die starken reinen Meister des Quattrocento, der Frührenaissance zu erreichen.

Rußland

Und nun die Russen! — Es ist das erstemal, daß Rußland in die Entwicklung der bildenden Kunst im Abendlande mitbestimmend eingreift. Bisher hatte es bildkünstlerisch nur von diesem empfangen und gelernt. Zwei Männer heben sich jetzt klar und scharf aus der Schar der übrigen Mitstreiter und Mitläufer ab. Beide Juden. Beide aus der Verbindung russisch-morgenländischer Traum-Zerflossenheit mit westeuropäischer Überzivilisation zu erklären. In allem übrigen aber sind Kandinsky und Chagall recht verschieden voneinander. *Wassilij Kandinsky*[198]) wurde 1866 in Moskau geboren. Nach ursprünglicher Beschäftigung mit der Wissenschaft trat er, 30jährig, als Schüler in die Malerwerkstatt Franz Stucks in München ein. 1908, etwas über 40 Jahre alt, legt er den Grund zu dem



Abb. 300 Pan-Pan-Tanz im Monico von Gino Severini
(Mit Genehmigung der Kunstausstellung Der Sturm, Berlin)
(Zu Seite 369)

ihm persönlich eigenen und selbständigen Stil. 1911 beginnt die „absolute“ Malerei, die „Klangmalerei“. 1912 erscheint — in deutscher Sprache — der „blaue Reiter“. In demselben Jahre und wiederum in deutscher Sprache seine Schrift: „Über das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei“. Kandinsky löst sich am allerentschiedensten von jedem Naturvorbild los. Auch ist er weder Kubist noch Futurist. Vielmehr sucht er ohne Anlehnung an irgend ein mathematisches System, geschweige denn Naturvorbild, allein durch Linienführung und Fleckverteilung Stimmungen Ausdruck zu verleihen. Seine Malerei verhält sich daher zur üblichen Malerei, wie man behauptet hat, wie die Musik zur Dichtkunst. Richtiger muß es wohl heißen: wie rein klangmäßige Zusammenstellung von Lauten zu einer sinnvollen Dichtung, mit einem Wort: wie der Dadaïsmus zur Poesie. In seinen „freien Rhythmen“ sollen sich unmittelbar Seelenerlebnisse widerspiegeln. Verfasser muß leider gestehen, daß er weder diese Geheimschrift zu enträtseln, das heißt: Kandinskys Bilder auszudeuten, noch überhaupt die bloße Rhythmik seiner Linien und Farben nachzufühlen vermag. Seine Linienführung erscheint mir eben gar nicht als von Rhythmus erfüllt (Abb. 301). Ein so bedeutender Kunstgelehrter wie Strzygowski urteilt freilich: „Kandinsky hat ... einst ganz annehmbare Bilder gemacht, die freilich nur im Urbilde verstanden werden können. Keine Nachbildung kann ihnen entfernt gerecht werden“.[199]) Nach meinem Dafürhalten ist Kandinsky, ohne Voreingenommenheit betrachtet, nur ein mäßig begabter Maler, und wäre er beim Handwerk geblieben, hätte er niemals Aufsehen erreicht. Technische Schwierigkeiten zu überwinden, fehlte es ihm offenbar nicht nur an festem Willen, sondern auch an angeborener Begabung. Begabter als zur bildenden Kunst ist er zweifellos zur Schriftstellerei. Vor allem aber versteht er die Kunst zu „bluffen“. In diesem

Sinne ist ihm zweifellos eine außergewöhnliche suggestive Kraft eigen. So hat er unbestreitbar großen Einfluß ausgeübt.

„Und wenn Ihr Euch nur selbst vertraut,
Vertrauen Euch die anderen Seelen."

Kandinsky hat aus jener eigenartigen jüdischen Abstraktheit, die wir bei Hans von Marées, dem zeitlich frühesten Künstler dieser ganzen Bewegung, zuerst kennen gelernt hatten, die äußersten Schlußfolgerungen gezogen. Insofern kommt ihm eine besondere Bedeutung zu. Eine ganze Entwicklung erreicht gerade mit ihm den Endpunkt, der zwangsläufig einmal erreicht werden mußte. Sie läuft sich aber auch mit ihm zu Tode. Denn Kandinsky, absolut betrachtet und von allen kunstgeschichtlichen Entwicklungs-Erwägungen abgesehen, bedeutet nichts. Ein naiver, kunstempfänglicher, aber kunstgeschichtlich nicht unterrichteter Beschauer wird den Hervorbringungen dieses durch und durch literarischen, eminent unsinnlichen Künstlers nicht den geringsten Geschmack abgewinnen. Daher ist Kandinsky im letzten Grunde abzulehnen, denn Schöpfungen echter und wahrer Kunst, darin unähnlich denen der Wissenschaft, bilden nicht nur Glieder in der ewig fließenden Kette der Entwicklung, sondern bieten auch, allein und für sich betrachtet, jedem kunstempfänglichen Beschauer hohen geistigen Genuß.

Verhältnismäßig naiver, origineller und sympathischer als Kandinsky wirkt *Marc Chagall.*[200]) In Witebsk in Westrußland geboren, armer Leute Kind, im Elend aufgewachsen, hat er einen eigentümlich rührenden Zug von Wehmut und Schwermut nicht überwunden. Die schweren Erlebnisse seiner Kindheit und Jugend haben ihn sein Lebtag nicht freigegeben. Anfangs rohem Realismus hingegeben, geriet er zu Paris in den Bann des großen Anregers Cézanne und seiner Schule, insbesondere des Kubisten Léger. Er ergab sich aber so wenig wie der absoluten Malerei seines Landsmannes Kandinsky dem französisch-spanischen Kubismus, wohl aber besitzt er eine gewisse Verwandtschaft mit dem Futurismus, die aber auch nur rein äußerlich ist. Denn Chagall besitzt ebensowenig System in der Technik, wie sie dem Futurismus mit dem Neoimpressionismus gemein ist, das heißt: die Gliederung in annähernd gleich große Farbentupfen oder Prismen, noch strebt er überhaupt die von den Futuristen beabsichtigte Wirkung der blitzschnell, wie im Kino, ablaufenden Bewegung an. Bei ihm herrscht Ruhe, Zuständlichkeit oder höchstens gemessene Bewegung. Und nur das Zerteilte, Zerschnittene der Menschen und Dinge ist ihm mit dem Futurismus gemein. Ebenso die großartige Erhabenheit über Raum, Zeit und Natürlichkeit. Man muß sich Chagall vorstellen wie ein Kind, das sein Spielzeug, seine Häuser, sonstigen Dinge und Menschen, die ihrerseits wieder aus zusammensetzbaren Stücken bestehen, in einem Sack durcheinander rüttelt und sie dann wieder beliebig, wie es der Zufall gibt, neben und durcheinander aufbaut. So können Häuser wie Menschen schief oder gar auf den Kopf zu stehen kommen, ein Mann, der auf dem Kopf steht, gerät neben einen solchen, der richtig aufgebaut ist, ein anderer trägt den Kopf verkehrt auf dem Rumpf oder der Kopf fliegt dem Rumpf einen halben Meter voraus. Andererseits schaut Chagall, wie man ganz richtig gesagt hat, gleichsam wie durch eine Glaswand in das Innere seiner Gegenstände, Menschen und Tiere hinein. Freundliche Kritiker glauben in und hinter alledem eine tiefe und geheimnisvolle Symbolik zu erkennen (Abb. 302). Mag auch einmal das Füllen im Leibe der vor den Wagen des Viehhändlers gespannten Mutterstute, wie das Kalb, das von der Kuh weggetragen wird, rührend wirken, insgesamt wirken diese Bilder von Chagall einfach verdreht. Und man muß sich allen Ernstes fragen: Ist es wohl möglich, daß jemand heutzutage dergleichen in Deutschland oder gar in Paris völlig naiv malen kann? — Aber „ist es gleich Wahnsinn, hat es doch Methode". Denn es läßt sich nicht leugnen, daß diese närrischen Gebilde einer gewissen Stärke des



Abb. 301 „Bild 1914" von Wassilij Kandinsky
(Mit Genehmigung der Kunstausstellung Der Sturm, Berlin)
(Zu Seite 371)

Ausdrucks, Kraft in der Fleckverteilung, Zügigkeit der Linienführung nicht entbehren. Die rein malerische Bedeutung der Originale aber wird hoch gerühmt (Abb. 303). — Neben Kandinsky und Chagall seien wenigstens dem Namen nach noch *Lasar Segall* (geb. 1889), *Alexei von Jawlensky* (geb. 1867), *Wladimir von Bechtejeff* (geb. 1876 in Moskau), *Marianna von Werefkin* (geb. 1870 in Tula), *Alexander Mogilewsky* erwähnt.

Deutschland

Mögen die Hervorbringungen aller dieser Maler für Rußland recht sein, aber ist es nicht eine Ungeheuerlichkeit, daß dieser „Infantilismus“ und „Dadaïsmus“, oder übersetzen wir es einmal auf gut deutsch, daß dieses ganze kindliche oder gar kindische Kunstgestammel auf Deutschland einen nicht unbedeutenden Einfluß ausgeübt hat, wie dies tatsächlich unmittelbar vor dem Weltkrieg der Fall war? — Auf Deutschland, das einst zur Zeit der höchsten Blüte seiner Kunst einen Albrecht Dürer und alle die Seinen hervorgebracht hat, die tief empfunden, ernst gearbeitet und als wirkliche „Meister“ ihr Empfindungsleben auch in starker klarer



Abb. 302 Der Viehhändler von Marc Chagall
(Mit Genehmigung der Kunstausstellung Der Sturm, Berlin)
(Zu Seite 372)

Formensprache auszudrücken vermocht haben. Auf Deutschland, dem auch im 19. Jahrhundert wieder je von Jahrzehnt zu Jahrzehnt ein ganz großer Künstler geboren wurde: Schwind, Menzel, Böcklin, Thoma, Leibl, Klinger! Ist es wirklich bloßer Zufall, daß wir zwischen 1910 und 1914 die Kandinsky und Chagall und noch in demselben Jahrzehnt die aus grundverschiedenen soziologischen Verhältnissen hervorgegangene russische Revolution der Arbeiter-, Soldaten- und Bauernräte nachgeahmt haben?! — O deutscher Geist, wie tief warst du gesunken! — Es ist in jüngster Zeit auf verschiedenen Gebieten der Kultur Brauch geworden, die Seelenverwandtschaft zwischen Russen und Deutschen zu betonen und beide Völker in Gegensatz zu den Romanen zu bringen: hier Form, Stil, Kunst, dort Innerlichkeit, Gefühlsschwärmerei, Aufblick ins Jenseits. Gegen diese oberflächliche Einteilung sind wir um unserer großen Ahnen willen geradezu sittlich verpflichtet, entschieden Einspruch zu erheben. Sind wir denn wirklich ein Volk, das nur fühlt, aber sein Empfinden nicht in Form zu gießen vermag? — Ist es nicht vielmehr unsere besondere Veranlagung im Gegensatz zu den Romanen, die gar zu leicht sich leerer Formenkunst hingeben, und zu den Russen, die ihr zerfließendes Gefühlsleben nicht formen und bändigen können, daß wir zu beidem begnadet wurden: zu inniger Empfindung wie zu künstlerischer Ausgestaltung und Vollendung? — Und diese formale Vollendung braucht uns durchaus nicht immer von außen, aus dem fernen schönen Süden gebracht worden zu sein. Denken wir zurück an die größte Zeit deutscher Kunst und greifen wir drei von lateinischer Kultur, von der Antike wie von der italienischen Renaissance gänzlich unbeeinflußte Künstler heraus: den Kupferstecher Martin Schongauer, den Maler Bartholome Zeitblom und den Bildhauer Adam Kraft. Haben sie nicht ganz aus Eigenem ihr blühendes Gefühlsleben in strenger Gedankenzucht, ein jeder in seiner nur ihm eigenen und ganz besonderen Art, zu vollendeter Schönheit abgeklärt? — Und haben es nicht im 19. Jahrhundert die soeben erwähnten großen deutschen Künstler ebenso gemacht? — Vergessen wir nicht, daß die Deutschen Germanen und die Russen Slawen sind. Nein und abermals nein! — Die gegenwärtig übliche Gleichsetzung der beiden Völker ist durchaus abzulehnen — trotz des vorübergehenden Einflusses von Seiten des russischen Expressionismus auf eine Anzahl deutscher Maler.

Die Deutschen sind das Volk der Mitte, und von jeher hat ihre Stärke wie aber leider auch ihre Schwäche darin bestanden, daß sie für alle Eindrücke von Ost und West empfänglich waren, diese aber auch mit großer Gründlichkeit selbständig in sich verarbeitet und mit neuen Werten erfüllt haben. So auch im Zeitalter des Expressionismus der Gegenwart. Nicht nur auf die dadaïstischen Laute des Ostens haben die Deutschen aufmerksam gelauscht, sondern auch die Formprobleme der Italiener, Spanier und Franzosen haben sie geradeso beschäftigt. Und wieder war es das alte Lied. Die dumpfe Gefühlsschwelgerei eines Marc Chagall haben sie in Form zu bringen, wie die rein literarische Art eines Kandinsky mit sinnlichem Erleben, die romanischen Ausdrucksformen des Futurismus, des Kubismus und der Flächenmalerei aber mit seelischem Inhalt zu füllen versucht. Als die deutsche Malerei nach einem das ganze 19. Jahrhundert erfüllenden heimlichen Kampfe zwischen volkhaft-nationalen und internationalen Strebungen durch die geschickten Hände des Rufers im Streite Max Liebermann in das internationale Fahrwasser hineingesteuert worden war, gelangte im Zeitalter des Expressionismus der Gegenwart allen oft unseligen fremdländischen Einflüssen zum Trotz die deutsche Seele mit elementarer Gewalt zum Durchbruch. Eigentlich ist der Expressionismus in seiner wahren Bedeutung als Ausdruckskunst erst in Deutschland Ereignis geworden. Damit soll beileibe nicht gesagt sein, daß wir allen expressionistischen Hervorbringungen unserer Landsleute zujubeln. Es ist ungleich mehr der Grundgedanke: die Überwindung des Materialismus und des Naturalismus, die Eröffnung einer neu-idealistischen Richtung, was wir begrüßen, als daß wir alle Einzelerscheinungen genießen und billigen könnten. Dazu sind diese auch oft viel zu sehr von fremdländischen Einflüssen erfüllt. Ja, wenn man die deutsche Malerei und Graphik der letzten 20 Jahre insgesamt überschaut, so gewahrt man einen erschreckenden Eklektizismus. Alle Kunstrichtungen der Gegenwart: Flächenmalerei im Sinn des Matisse, Kubismus, Futurismus, Absolutismus, Dadaïsmus, Infantilismus, Konstruktivismus, Verismus, Neuklassizismus erscheinen hier und dort, durchschneiden und durchkreuzen sich in der mannigfaltigsten Weise. Daher ist auch eine klare und übersichtliche Darstellung gerade der deutschen Malerei und Griffelkunst unserer Tage schier ein Ding der Unmöglichkeit. Was aber die Deutschen wie auch ihre germanischen Stammesvettern der angrenzenden Nordländer, auf die hier nicht näher eingegangen werden soll, allein als Eigengut hinzubringen, das ist der wahre Expressionismus, die wahre Ausdruckskunst. Die Spezialliteratur über die deutschen Expressionisten ist bereits stark angeschwollen. Sie ist wohl zum nicht geringen Teil von jugendlichen Enthusiasten geschrieben. Aber auch so gereifte und besonnene Forscher wie Geheimrat Karl Woermann in Dresden und Geheimrat Ludwig Justi in Berlin, dieser mit der amtlichen Veröffentlichung der Nationalgalerie: „Deutsche



Abb. 303 Die Flasche von Marc Chagall
(Mit Genehmigung der Kunstausstellung Der Sturm, Berlin)
(Zu Seite 373)

Malkunst im 19. Jahrhundert", Berlin 1921, jener mit seinem Monumentalwerk: „Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker", Leipzig 1922, sind voll Anteilnahme und Anerkennung auf die Bestrebungen der Jüngsten eingegangen. Ich bin nicht imstande, in der Wertschätzung dieser Kunst so weit zu gehen wie jene beiden Gelehrten.

1. Die Brücke

An die Spitze der deutschen Expressionisten darf wohl mit Fug und Recht Emil Hansen gestellt werden, nach seinem Geburtsort in Schleswig *Nolde* genannt.[201]) Bereits im Jahre 1867 geboren, ist er mit Abstand der Älteste der ganzen Gruppe, er ist aber auch zweifellos einer ihrer Bedeutendsten, und er ist ein Ausdruckskünstler im wahrsten Sinne des Wortes. Nolde begann auf der Schnitzschule in Flensburg, und die Anregungen, die er hier empfangen, dürften nicht spurlos an ihm vorübergegangen sein. Wenigstens wenn man die Bilder seiner reifen Zeit betrachtet, muß man immer wieder daran denken, daß ihr Urheber einst als Schnitzer begonnen hat. Als junger Mann schlug er sich dann als Zeichenlehrer an der Kunstschule in St. Gallen durchs Leben. Erst 1897 begann er die Malerei zu studieren, zuerst in Dachau bei München unter dem Einfluß des technisch sozusagen: neoimpressionistischen, bisweilen aber bereits der „absoluten" Malerei zustrebenden, ausgezeichneten Landschafters Adolf Hölzel. In Kopenhagen und Paris bildete er sich weiter. 1904 gab er eine Mappe radierter Phantasien heraus. Erst mit 40 Jahren sollte er sich selber finden. Nolde symbolisiert in dem für seine Person und aus ureigenem Antrieb vollzogenen Übergang vom Impressionismus zum Expressionismus den Stilwandel der ganzen Zeit. Wie Gauguin führte auch ihn eine unwiderstehliche Sehnsucht nach Ursprünglichkeit in exotische Länder. Als der Weltkrieg ausbrach, befand er sich in den deutschen Südseekolonien. Aber trotz des Aufenthalts in fernen Landen, trotz des Studiums fremder Vorbilder wurzelt Nolde im letzten Grunde tief im niederdeutschen Volkstum und in der heimischen Landschaft. Wie seit den Tagen des großen Jan van Eyck über Rembrandt bis zu van Gogh die Farbe das unmittelbare künstlerische Ausdrucksmittel des Niederdeutschen gewesen ist, so auch bei Nolde. Gewaltige Farbenströme rauschen durch seine Gemälde, laufen unmittelbar nebeneinander her, ohne durch scharf betonte Umrisse, wie sonst etwa bei den Expressionisten, voneinander geschieden zu sein. In der Weise malt er seine Blumengärten, malt er seine heimische Marschlandschaft, etwa im flammenden Rot des herrlichsten Sonnen-Unterganges („Rote Abendwolken", „Marschlandschaft", „Das Meer"). Nolde ist aber auch Figurenmaler (Kunstbeilage). In großen Farbenflecken schmeißt er seine Figuren auf die Leinwand, bisweilen in scharf ausgezackten Silhouetten. Da wird es dem Beschauer schon schwerer, ihm zu folgen. Immer aber sind diese Figuren nicht nur im Gesichtsausdruck, sondern auch in den sprechenden Bewegungen und in ihrem ganzen Gehaben von Ausdruck geladen. So ward Nolde zu einer für unsere Kulturepoche nicht unwichtigen Persönlichkeit. Wie nämlich in unserm ganzen Leben, insbesondere aber in der deutschen Jugendbewegung das Wort „Gott" in den letzten Jahren wieder einen neuen Inhalt bekommen hat, so hat Nolde schon gut ein Jahrzehnt vorher eine neue Religions-Malerei ins Leben gerufen: Die Kreuzigung, Stilleben mit Madonna im Hessischen Landesmuseum in Darmstadt, Christus (— bartlos! —) in Bethanien, Verlorenes Paradies, Schmied und Geistlicher, Das Abendmahl von 1909 in Halle, Pfingsten aus demselben Jahre, Die klugen und törichten Jungfrauen von 1910 im Hagener Folkwangmuseum, Christus und die Kinder aus demselben Jahre in der Hamburger Kunsthalle, Die Grablegung von 1915, Der Einzug Christi in Jerusalem aus demselben Jahre. „Sein Triptychon der Maria von Ägypten in der Sammlung Kirchhoff zu Wiesbaden, das als sein



Bruder und Schwester von Emil Nolde 1918

Paul Neff Verlag (Max Schreiber), Eßlingen a. N.





Abb. 304 Frühling von Erich Heckel 1915
Berlin, Kronprinzliches Palais
(Aufnahme Verlag Julius Bard, Berlin)

Hauptwerk gilt, faßt alles Wollen und Können des Meisters in unglaublich breiter, und bei aller Formlosigkeit im einzelnen doch wieder natürlicher Wucht zusammen: Links die spätere Heilige als grinsendes Freudenmädchen unter gierig auf sie einstürmenden Matrosen; rechts die Löwen, die ihr, da es dem Einsiedler Paulus nicht gelang, das Grab in der Wüste gruben; in der Mitte die Bekehrung der Sünderin, die in höchster Ekstase und mit erhobenen Händen und zurückgeworfenem Kopfe inbrünstig ringend vor dem Madonnenbilde kniet" (Woermann). — Man erkennt aus der obigen Aufzählung, wie Noldes religiöse Gemälde bereits in die deutschen Museen Aufnahme gefunden haben. Dabei ist seine Religionsmalerei eine von Grund aus andere, als wir sie seit Jahrhunderten gewöhnt sind. Sie entfernt sich zu weit von allen unseren Vorstellungen, insbesondere aber von unserer Vorstellung vom menschlichen Körper, als daß wir ohne weiteres mit dem Künstler mitzugehen vermöchten. Der nach unserer Auffassung überhaupt dem Expressionismus eigentümliche Grundirrtum, sich um Naturwahrheit nicht groß zu kümmern, erschwert uns gerade angesichts der religiösen Gemälde eines Nolde, die darin zweifellos ausgedrückte Innerlichkeit, Ursprünglichkeit und Stärke des Empfindens ungetrübt auf uns wirken zu lassen. Neben Nolde Frau *Paula Modersohn-Becker* (1876—1907), aus Sachsen gebürtig, Tochter eines Beamten, Gattin des bekannten Worpsweder Heimatkünstlers Otto Modersohn, voll erfüllt von der sanften Wehmut der früh Dahinsterbenden. Sie war Schülerin von Fritz Mackensen in Worpswede, in Paris geriet sie in den Bann Gauguins und wurde dort außerdem von ihrem deutschen Landsmann, dem Bildhauer Bernhard Hoetger, beeinflußt. Diese Frau stand als Mitbegründerin am Anfang der neuen Bewegung und sie ist über die Anfänge nicht hinausgekommen, weil sie vom Tod frühzeitig abgerufen wurde. Blumen erfreuten sie, und sie gesellte sie gern zu den von ihr dargestellten Menschen, die sie in halber Figur, in breiter Formanlage und unter kompositioneller Betonung der Wagrechte vor den Hintergrund setzte. Berühmt ist ihr Bildnis einer alten Bäuerin, gewiß nicht anmutig einschmeichelnd, aber doch wohl ergreifend in seiner schmucklosen derben Wahrheit. Das Original hängt in der Kunsthalle zu Hamburg. Eine ganze Reihe ihrer Gemälde sind vom Ort

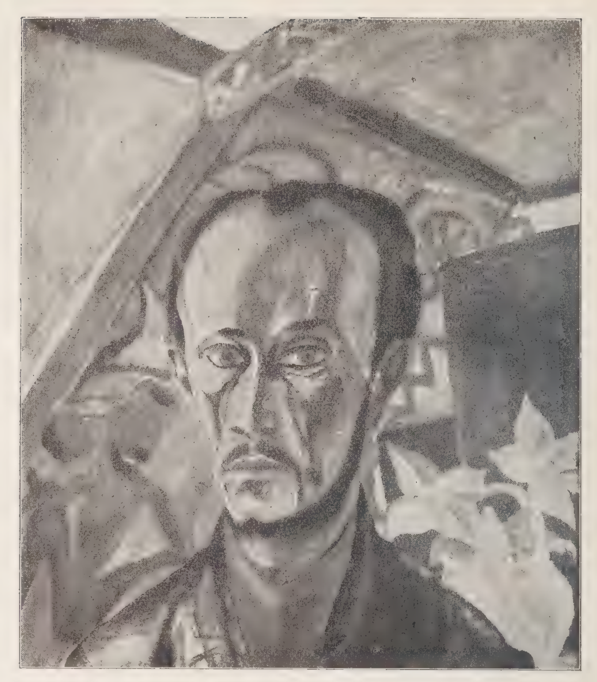


Abb. 305 Selbstbildnis von Erich Heckel 1919
Berlin, Kronprinzliches Palais

ihrer Wirksamkeit, von Worpswede, in die Kunsthalle der benachbarten Stadt Bremen gelangt. — Nicht weil er gelegentlich eine Madonna gemalt hat, sondern wegen seiner religiösen Grundstimmung (vgl. Abb. 306) ist *Erich Heckel* mit Nolde zu vergleichen, nur daß der Sachse, von der niederdeutschen Wucht weit entfernt, dafür über eine gewisse, wenigstens im expressionistischen Sinne lyrische Zartheit verfügt. Er wurde 1883 in Döbeln geboren, studierte zuerst Architektur an der Technischen Hochschule Dresden, arbeitete auch in der Werkstatt von Kreis. Als Maler ist er Autodidakt. Zweifellos hat er aber starke kubistische Einflüsse erfahren. Seine Linienführung ist spitzig, eckig, dreieckig, ausgezackt. So zimmert er in einem neuartigen Sinn seine Bilder fest zusammen. Außer im Gemälde ist er auf dem Gebiet des Steindrucks, der Ätzung, des Holzschnitts und — der Holzschnitzerei tätig. Und gerade die letztgenannte Tätigkeit dürfte zu dem merkwürdig holzgeschnitzten, würfelförmigen, eben „kubistischen" Stil besonders seiner Bildnisse nicht unwesentlich beigetragen haben (Abb. 305). Im „Kronprinzlichen Palais" zu Berlin hängt von Heckel als Leihgabe eine ganz eigenartig „byzantinische" Madonna, 1915 in Ostende für die Weihnachtsfeier einer Matrosenabteilung auf zwei aneinander geknüpfte Zeltbahnen gemalt (Abb. 306). Das Kind, furchtbar ernst im Ausdruck, hält einen ganz kleinen, aber farbig stark betonten Anker in der Hand. Zu den Füßen der Madonna Matrosen in einem Boot, das Bild durch Randleisten eingefaßt, die phantasievoll aus Engelsköpfen, Tieren und Blumen zusammengesetzt sind. Eine große Sonnenblume neigt sich aus der linken oberen Ecke, gleichsam anbetend, zur Madonna herab. Und so ist diese ganze Gelegenheitsarbeit, die in wenig Stunden entstanden sein soll, überhaupt von Gefühl erfüllt. Es spricht daraus die tiefe Wehmut eines empfindungsvollen Gemüts über die Furchtbarkeit des Krieges und gleichsam das innige Gebet um Erlösung daraus. Kindlich wie im letzten Grunde dieses Gemälde wirkt auch das benachbarte Gemälde „Frühling" der gleichen Sammlung (Abb. 304). Hier hat sich Heckel an dieselbe

Aufgabe herangewagt, wie vor etwa 100 Jahren der Engländer Turner, die Sonne selbst mit ihren Strahlen zu malen. Und, man muß es zugeben, dem Expressionisten ist es gelungen! Das Bild zeugt von einer merkwürdigen Erregung, es ist von einem brausenden Leben der Linien, der Farben und des Lichtes erfüllt. Es gehört zu den wenigen expressionistischen Bildern, die auf mich einen unbedingt zwingenden und restlos beglückenden Eindruck hervorgerufen haben.



Abb. 306 Ostender Madonna von Erich Heckel 1915
Berlin, Kronprinzliches Palais

Heckel war einer der Begründer der Künstlervereinigung „Die Brücke“ in Dresden. Nolde schloß sich ihr später an. Insofern überhaupt ein bestimmtes Datum dafür angeführt werden darf, muß das Gründungsjahr dieser Brücke 1906 als Geburtsjahr der expressionistischen Bewegung in Deutschland bezeichnet werden. Schmidt-Rottluff und Kirchner waren Mitbegründer der Brücke, Pechstein, Otto Müller wie schließlich Nolde traten ihr später bei. Die Brücke veranstaltete Ausstellungen und gab Folgen von graphischen Blättern heraus. Der Steindruck, insbesondere aber der Holzschnitt, erlebten nämlich im Zeitalter des Expressionismus und im innigen Zusammenhang mit seinen geistigen Strebungen eine Auferstehung. Neben dem Holzschnitt trat der wesensverwandte Linoleumschnitt hervor. Die Mitglieder der Brücke aber schlugen im eigentlichen und uneigentlichen Sinne allmählich Sonderwege ein, bereits 1913 wurde die Vereinigung wieder aufgelöst. Schon 1908 waren einige Mitglieder nach Berlin gegangen, wo sich *Willy Jaeckel*, ein Expressionist von großer Ehrlichkeit und Innerlichkeit (Abb. 307), zu ihnen schlug. *Karl Schmidt-Rottluff* (geb. 1884 in Rottluff bei Chemnitz)[202], ein Hauptvertreter der Brücke, Maler und besonders auch Holzschnittkünstler, steht neben Nolde und Heckel als der dritte hervorstechende religiöse Künstler innerhalb der Gruppe. Es ist sicherlich kein bloßer Zufall, sondern Ausdruck eines tief innerlichen Dranges, daß gerade immer wieder deutsche Maler auf dieses Stoffgebiet zurückgreifen. In der eckigen Handschrift, vom Kubismus beeinflußt, in den Typen an die Gotik und noch mehr an die byzantinische Manier erinnernd, dürfte Schmidt-Rottluff trotz der Aufrichtigkeit seines Strebens und der Tiefe seiner Empfindung, ja selbst der Pracht seiner Farbe zum Trotz den meisten Beschauern über die Ungeschlachtheit seiner Figuren nicht hinweghelfen können. Gegenüber den Malern christlicher Vorwürfe Schmidt-Rottluff, Heckel und Nolde erwies sich *Ludwig Kirchner* als eine seelisch ganz anders geartete Persönlichkeit. Im Jahre 1880 zu Aschaffenburg geboren, studierte er ursprünglich an der Technischen Hochschule Dresden unter Leitung des Baumeisters Fritz Schumacher, bildete sich



Abb. 307 Sonnenaufgang von Willy Jaeckel
(Aus der Darmstädter Kunstzeitschrift „Deutsche Kunst und Dekoration")
(Zu Seite 379)

dann aber als Maler selbständig aus, war Mitbegründer der „Brücke" und gehörte schließlich zu denen, die von Dresden nach Berlin gingen. Seit 1916 ist er in der Schweiz tätig. Kirchner ist durchaus weltlich gestimmt, die schick und fesch einherschreitende Dame bildet gern einen besonderen Akzent seiner Darstellungen aus dem stark pulsierenden Leben unserer Gegenwart. Architektonische Motive: mächtig aufstrebende Pfeiler, gewaltige Bögen verraten bisweilen den früheren Baubeflissenen. Sein Stil ist eigentümlich spitzig und launisch. Ein zartes Rosa bestimmt seine Farbengebung, wozu ein reich abgetöntes Blau und etwa Lila hinzukommt, so daß man sich von solch süßen und einschmeichelnden Klängen von fern an die Schwindzeit erinnert fühlt. Der vielgerühmte *Max Pechstein*[203]), wiederum ein Hauptvertreter der Brücke, wiederum ein Sachse, geboren in Zwickau im Jahre 1881, begann als Schüler der Kunstgewerbeschule und der Akademie in Dresden, er ging auch von dort 1908 nach Berlin, wo er 1910, von der Sezession zurückgewiesen, die „Neue Sezession" gründete. Seiner ganzen künstlerischen Natur nach zum Ausmalen von Innenräumen geeignet, hat er bereits im Jahre 1912 das Glück erlebt, einen Speisesaal in Zehlendorf bei Berlin mit Bildern seiner Hand zu schmücken. Dieser moderne Expressionist fiel insofern in alte Maler-Gepflogenheiten zurück, als er eine Italienreise unternahm, er folgte aber auch den Spuren Gauguins und Noldes und besuchte die Palawan-Insel im Stillen Ozean (zwischen Borneo und den Philippinen), wo er vom Weltkrieg überrascht wurde. Und seine Kunst trägt, vielfach auch gegenständlich, einen durchaus negerhaften Zug: anspruchsvolles Format, gelbe Körper mit grünen Schatten, roten Haaren, blauen Kleidern und Umrissen in der Stärke von Glasmosaikbleiungen. Er hat aber auch die Folgerungen gezogen und sich in Glasmalerei wie in Mosaik versucht. Ausgesprochene Diagonalen ergeben starke Bewegung. Bisweilen macht sich ein erotischer Einschlag bemerkbar. Der feste Aufbau seiner Gemälde soll nicht geleugnet werden (Abb. 308), dagegen hat mir seine Farben-

gebung, selbst im Stilleben, keinen angenehmen Eindruck gemacht. Auch seine abstrakt linear aufgefaßten Holzschnitte wirken weniger gotisch als negerhaft.

Der Breslauer *Otto Müller,* bereits 1874 geboren, Schüler der Dresdener Akademie, nach Jahren der Einsamkeit im Riesengebirge Mitglied der Brücke in Berlin und nachher der Freien Sezession, ist der eigentliche Aktmaler dieses Kreises. Obgleich wohl von Matisse beeinflußt, hat gerade er den Zusammenhang mit der wirklichen Natur am treuesten gewahrt, mag er auch in den letzten Jahren in der Linie abstrakter geworden sein.

2. Die oberdeutsche Gruppe

Wenn wir von dem markanten Vorläufer der Bewegung, dem einstigen Diez-Schüler und jetzigen Münchener Akademie-Professor *Karl Johann Becker-Gundahl,* geboren 1856 in Ballweiler in der Pfalz, der dazu auserkoren ist, den Bamberger Dom mit Gemälden zu verzieren, ganz absehen, dürfte wohl *Adolf Schinnerer,* Maler, Radierer und Steindruckkünstler, als der Älteste derjenigen zu betrachten sein, die Schritt für Schritt den Weg zum Expressionismus gefunden haben. In Schwarzenbach an der Saale in Oberfranken 1876 geboren, hat er lange Jahre der Einsamkeit als Autodidakt in Erlangen und in Tennenlohe nächst Erlangen zugebracht. Gewichtige Eindrücke brachte er vom Studium an der Karlsruher Akademie, insbesondere unter Wilhelm Trübner heim (Pferdemalerei — reine Farben! —). Schließlich wurde er selber in München Professor, zuerst an der Kunstgewerbeschule, seit 1923 an der Akademie. Besonders nach der Seite der Erfindung hin begabt, hat Schinnerer durch eine gehaltvolle Simsonfolge und andere Radierungen, namentlich auch landschaftlichen Charakters, bereits in jungen Jahren die Aufmerksamkeit, insbesondere auch des Kunstgelehrten und Museumsleiters Woldemar v. Seidlitz in Dresden, auf sich gelenkt. Nach einem Aufenthalt in Italien hat er umfangreiche Wandmalereien für die Christuskirche zu Mannheim in dem von Wilhelm Ostwald erfundenen „Monumentalen und dekorativen Pastell" ausgeführt.[204]) Aus einer bayerischen Pfarrfamilie hervorgegangen, hat er die früh empfangenen Eindrücke aus der biblischen Geschichte innerlich tief verarbeitet und ihnen durchaus selbständig Gestalt verliehen. Schinnerer ist eine ehrlich ringende Natur, ein echter Künstler und ein wahrhafter Ausdruckskünstler. Schon im Zeitalter des blühenden Impressionismus außerstande, nach dem gestellten Modell zu arbeiten, weil es ihm die Inspiration verdarb, hat er sich im Lauf der Zeit zu einem modernen Expres-



Abb. 308 Blumenstück von Max Pechstein
Berlin, Nationalgalerie
(Aufnahme Verlag Julius Bard, Berlin)



Abb. 309 Frauen am Meer von Karl Hofer

sionisten im wahren Sinne des Wortes entwikkelt. — Wie Schinnerer in Karlsruhe von Trübner beeinflußt wurde *Karl Hofer,* selbst Karlsruher und dort im Jahre 1878 geboren, eines der stärksten Temperamente unter den Vertretern der jüngsten Richtung, die nach einer Synthese zwischen den Errungenschaften verschiedenartiger neuer deutscher und französischer Malerei streben.[205]) Von Böcklin ausgegangen, aber bei Kalckreuth in Karlsruhe gebildet und in Karlsruhe von Trübner wie in Paris von Poussin, Delacroix und namentlich Cézanne beeinflußt, sollte dieser „neue deutsche Römer", wie ihn Meier-Graefe getauft hat, in Italien seine wahre geistige Heimat finden. Bereits im Jahre 1909 wurde ich in Rom leidenschaftlich auf Hofer aufmerksam gemacht, der dort als die Hoffnung der deutschen Malerei galt wie Hermann Haller der Bildnerei. Wie von der Temperatechnik zur Ölmalerei, ging Hofer von lustigem Fabulieren im Sinne Böcklins herb und streng zu rein formaler Wiedergabe menschlicher Form über. In „perlmutterartig schillernden Fleischtönen" malt er den weiblichen Körper, während er in der Formengebung bei persönlich lebensvollem Naturgefühl, ähnlich wie seinerzeit Marées, auf die Antike zurückgeht. So knüpft die gegenwärtige Entwicklung der Malerei wieder dort an, wo sie vor hundert und mehr Jahren Anschluß gesucht hatte! — Aber der Sinn ist ein völlig anderer geworden. Während man seinerzeit die Schönheit der Antike nachgeahmt, sich in deren Allegorie und Mythologie vertieft hatte, sieht man jetzt vom thematischen Interesse ganz ab, kümmert man sich nicht im geringsten um „Schönheit" im klassizistischen Sinne, sondern sucht nur im Wetteifer mit der Antike und gleichsam an ihrer Hand sich über menschliche Form und den menschlichen Organismus in den einfachsten Schiebungen Rechenschaft abzulegen und Klarheit zu verschaffen sowie in mehrfigurigen Kompositionen menschliche Gestalten in volltönendem Rhythmus zusammenklingen zu lassen (Abb. 309).

In demselben Jahre 1878 wie Karl Hofer wurde zu St. Ingbert in der Pfalz *Albert Weisgerber* geboren. Er studierte an der Akademie in München unter Franz Stuck und bildete sich in Paris weiter, wo er wohl zu der Kunst eines Cézanne wie auch eines Gauguin Beziehungen aufgenommen haben dürfte. Danach war er in München tätig. In der dortigen Staatsgalerie, in die eine pietätvolle Frau mehrere Werke des Künstlers nach seinem und des eigenen Gatten Heldentod gestiftet hat, kann man seine Entwicklung bis zu einem gewissen Grade studieren. Das Bildnis des Dichters Ludwig Scharf vom Jahre „05", der in ganzer Figur



Abb. 310 „Rottweil“ von Maria Caspar-Filser
(Aus der Darmstädter Kunstzeitschrift „Deutsche Kunst und Dekoration“)



Abb. 311 Hubertus von Carl Caspar
(Aus der Darmstädter Kunstzeitschrift „Deutsche Kunst und Dekoration“)



Abb. 312 Mutter von Karl Schwalbach
(Aus der Darmstädter Kunstzeitschrift „Deutsche Kunst u. Dekoration")

auf einem Lehnstuhl vor einfachem Hintergrunde gemalt ist, weist in seiner strengen und stilvollen Flächengliederung über Whistler (vgl. Kunstbeilage) auf die Bildnis- und Figurenmaler der klassischen niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts vom Schlage eines Terborch zurück (vgl. Lübke-Semrau Bd. IV). Der Heilige Sebastian von „10" zeigt uns Weisgerber als Impressionisten von prachtvoll prickelnder Farbenwirkung. Das ganz anders behandelte Gemälde der Somalifrau von „1912" weist thematisch wie auch in der charakteristischen Zerteilung des Bildes in große Farbenflächen auf den soeben erwähnten Gauguin, während die „Mutter Erde" endlich, der gewaltige Akt einer liegenden Frau in einer Berglandschaft vom Charakter des Isartals bei München, den Durchbruch zum Expressionismus offenbart. Freilich ist die Behandlung noch eine Formen und Farben auflösende, locker impressionistische, aber die gewaltige Durchkreuzung des ganzen Bildes durch den weiblichen Akt, der unter Verzicht auf Details in großen und allgemeinen Formen gehalten ist, kündigt den Umschwung an. Die Wiederholung all der lichten, heiteren und bunten Farbentöne, aus denen sich die menschliche Gestalt aufbaut, in Fluß und Fels, in Himmel und Erde, bewirkt ungezwungen im Zusammenklang mit der Formengewalt einen aufjubelnd großartig kosmischen Gesamteindruck. Der Schöpfer dieses Bildes aber, der gewiß sonst heute zu den bedeutenderen deutschen Malern gehören würde, Albert Weisgerber, ist als Leutnant in dem berühmten bayerischen „Infanterie-Regiment List" am 10. Mai 1915 bei Fromelles gefallen. — In demselben Jahre 1878 wie Weisgerber und wie Hofer ist auch Frau *Maria Caspar-Filser* zu Riedlingen in Württemberg und ein Jahr darauf ihr Gatte *Karl Caspar* in Friedrichshafen geboren. Beide studierten an der Stuttgarter Kunstakademie, beide zeitweilig unter Ludwig Herterich, beide bildeten sich in München weiter, Frau Caspar-Filser außerdem entscheidend in Paris. Karl Caspar ist Professor an der Münchener Akademie. Während die Schinnerer, Hofer und namentlich Weisgerber mehr als Übergangsmeister vom Impressionismus zum Expressionismus aufzufassen sind, vertritt das Ehepaar Caspar ausgeprägtesten Expressionismus. Freilich haben auch sie erst allmählich ihren Stil gefunden. Er ist von der Beuroner Schule ausgegangen (Teil I, S. 184) und dann unter den Einfluß der Greco, Marées und Cézanne geraten. Sie soll sich unter dem Einfluß ihres Gatten wie des Cézanne entwickelt haben. Während sie



Nördliche Sibylle von Karl Caspar 1923

Paul Neff Verlag (Max Schreiber), Eßlingen a. N.



sich als Landschafterin betätigt (Abb. 310) und dazu ihre Motive Deutschland wie Italien entnimmt, hängt er auch insofern mit Beuron und Greco zusammen, als er ein ausgesprochen religiöser Maler ist (Abb. 311). Während Weisgerber mit seiner „Mutter Erde" noch dem Pantheïsmus gehuldigt hat, wird der ausgeprägteste Expressionist Karl Caspar wieder zum Maler und Erzähler biblischer Geschichten: Christus und Magdalena von 1910, Kölner Museum; Johannes auf Patmos 1911; Noli me tangere 1912, Magdeburger Museum; Jakob ringt mit dem Engel, Münchener Staatsgalerie; Die Frauen am Grabe Christi; Gang über das Gebirge; Weihnachtstriptychon; Nördliche Sibylle 1923. Daß die beabsichtigte visionäre Wirkung dieser Gemälde aufrichtig und ehrlich gemeint ist, kann keinem Zweifel unterliegen. Uns Älteren wird es freilich allemal noch nicht ganz leicht werden, der religiösen Malerei in expressionistischer Aufmachung zu folgen. Raum und Licht, Linien- und Luftperspektive gibt es nicht mehr. Die ganze Wirkung ist auf der Farbe und ihrer durch das Bild flutenden Bewegung aufgebaut: auf den Farbenflecken und gleichsam auf den Farbenbändern, die in kühnen Pinselzügen, in eigenartigen Durchkreuzungen und Verschlingungen durch das Bild hindurchzucken und so seinen Aufbau ergeben. Rot ist reichlich verwendet (s. Kunstbeilage). — In gewissem Sinne mit dem Heiligenmaler Caspar ist sein Zeitgenosse, der ekstatische Heiligenmaler *Joseph Eberz* (geb. 1880) von Limburg an der Lahn wesensverwandt. Er ging von der urtümlichen und tiefernsten religiösen Malerei Giottos aus, bildete sich im Anschluß an den großen Anreger in technischer Hinsicht, den einstigen Mitbegründer der Dachauer Malerschule und jetzigen Akademie-Professor Adolf Hölzel in Stuttgart weiter und schuf sich so seinen eigenen Stil. Er übertreibt die gleichsam geistigen Partien in den Gesichtern seiner dargestellten Personen und läßt die tierischen zurück treten: birnförmige Köpfe mit langgezogenem Mittelgesicht und kurzem Kinn (Passionsbilder in der Garnisonkirche zu Kaiserslautern). Der Krieg zeitigte 1917 seine Lithographien-Folge „Kämpfe". — Gegenüber dem durch und durch malerisch empfindenden Eberz steht der mehr zeichnerisch stilisierende religiöse Münchener Maler der Gegenwart *Karl Schwalbach* (Abb. 312). — Endlich sei an dieser Stelle



Abb. 313 Heiligenbild von Heinrich Eberhard
Nürnberg, Städtische Galerie
(Zu Seite 386)



Abb. 314 Selbstbildnis von Oskar Kokoschka
(Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin)

Heinrich Eberhard's gedacht. Sein vielfiguriges Marienbild in der Nürnberger städtischen Gemälde-Galerie am Marientor übt mit seinem linear und koloristisch streng symmetrischen Aufbau einen geradezu monumentalen Eindruck aus. Die Art, wie die einzelnen Figuren durch ihre Bewegungen zueinander in Beziehung gesetzt sind, ist wahr, echt und munter. Leider kann unsere Abbildung (Abb. 313) von all diesen Vorzügen keine rechte Vorstellung vermitteln, denn die ganze Bildwirkung gipfelt in dem herrlichen, an altdeutsche Meister wie an Glasmosaik erinnernden Farbendreiklang Grün, Rot, Gold. Dieses Bild wurde für würdig befunden, in dem Hauptsaal der ganzen Sammlung unter lauter koloristisch hervorragenden Gemälden Aufnahme zu finden, Feuerbachs großartiger Amazonenschlacht gerade gegenüber. Und niemand wird bestreiten, daß das Gemälde diesen seinen Ehrenplatz würdig behauptet hat. Verfasser bekennt freudig, daß gerade dieses ausgeprägt expressionistische, wenn auch noch ruhig gehaltene Bild auf ihn einen unmittelbar mitreißenden Eindruck ausgeübt hat. Wenn wir die ganze oberdeutsche Gruppe noch einmal insgesamt überschauen, so ergibt sich, daß bei diesen Künstlern thematisch der religiöse Stoffkreis, technisch das Weiterbauen auf Cézanne, womit sich freilich mancherlei andere Anregungen kreuzen, einen verhältnismäßig breiten Raum einnehmen.



Abb. 315 Die Freunde von Oskar Kokoschka
Berlin, Kronprinzliches Palais
(Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin)

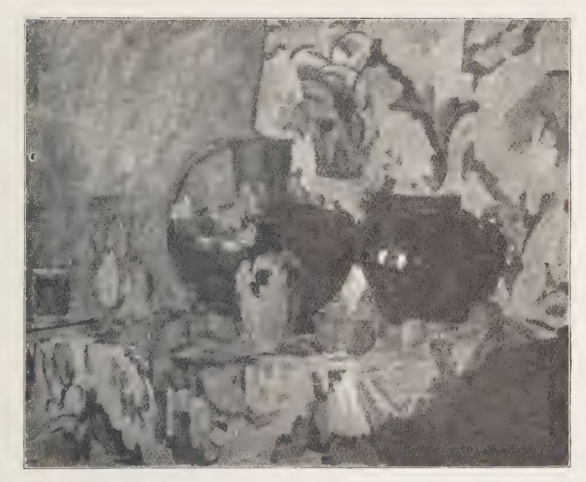


Abb. 316 Stilleben von Hans Purrmann 1909
Berlin, Kronprinzliches Palais
(Aufnahme Verlag Julius Bard, Berlin)

Gewiß werden wir noch den und jenen oberdeutschen expressionistischen Maler in andrem Zusammenhange besprechen müssen.

Gegenüber allen anderen Oberdeutschen nimmt der Maler und Graphiker *Oskar Kokoschka*[206]) eine scharf ausgeprägte Sonderstellung ein. In dem uns von den Nibelungen her geläufigen Poechlarn an der Donau im Jahre 1886 geboren, begann er als Schüler der Kunstgewerbeschule in Wien, bildete sich dann selbständig weiter und wurde Professor an der Akademie in Dresden. Zweifellos gehört Kokoschka zu den begabtesten Malern der Gegenwart. Seine Fähigkeit, nicht nur durch den Gesichtsausdruck, sondern ebensosehr durch die Gebärdensprache, eine Handbewegung, ja eine Gelenkbrechung zu charakterisieren, ist außerordentlich (Abb. 314). Auch seine Veranlagung im rein koloristischen Sinne, als Maler ist groß. Leider ist er nur — so scheint es mir wenigstens, andere urteilen freilich anders — auf einen Irrweg geraten. So oft ich mich bemüht habe, mich an der Hand von Abbildungen und Literatur in sein Wesen hinein zu finden, jedesmal, wenn ich vor das Original „Die Freunde" im Kronprinzlichen Palais zu Berlin (Abb. 315) getreten bin, das als eines seiner Hauptwerke gilt, bin ich vor den durcheinander gequirlten, ja gekleckst en Farben förmlich wieder zurückgeprallt. Dazu dieser erschreckende Mangel an Raumtiefe, diese souveräne Verachtung der Naturrichtigkeit an Köpfen und Gestalten. Bei Heiligenfiguren beruhigen wir uns vielleicht durch den im Unterbewußtsein vollzogenen Vergleich mit der byzantinischen Manier, allein bei so ausgesprochen zeitgenössischen Bildnisfiguren, wie denen des Kokoschka, wirkt die gewollte Urtümlichkeit erst recht verletzend. Die Zerrissenheit seiner künstlerischen Manier spiegelt vielleicht die Zerrissenheit der modernen Seele wider. So begabt Kokoschka auch immer sein mag, ihm fehlt das Höchste und Letzte: die vornehme Einfachheit.

3. Die rheinische Gruppe

Von der Flächenmalerei des Matisse und der Franzosen überhaupt wurde die Frankreich benachbarte Gruppe der Rheinländer entscheidend beeinflußt. Raum und Licht haben hier als bildformende Werte aufgehört zu bestehen, Umriß und Farbfläche sind allein übrig geblieben.[207]) *Heinrich Nauen*, geboren in Krefeld 1880, Schüler der Akademien zu Düsseldorf und unter Graf von Kalckreuth zu Stuttgart, Studienreisen nach Frankreich, Italien und England, tätig in Stuttgart, Berlin und im Rheinland, hat die Probleme von Matisse übernommen,



Abb. 317 Mädchen unter Bäumen von August Macke
Berlin, Kronprinzliches Palais

aber selbständig weiter gebildet. Er hält für einen Expressionisten verhältnismäßig stark am Naturvorbild fest (Bildnisse, Amazonen, Barmherzige Samariter). In der Linienführung tritt das Dreieck, die Zickzacklinie und der spitzige Umriß beherrschend hervor. Gerade die Spitzigkeit seiner Hände und Gesichter läßt auch an das Studium Grecos denken, wozu der seelische Gehalt seiner Bilder durchaus paßt. Für die Suermondtsche Burg Drove in der Eifel hat Nauen Wandbilder gemalt. *Hans Purrmann,* geboren zu Speyer in demselben Jahre 1880, hat sich nach mehrjährigem Studium an der Münchener Akademie unter Stuck gleichfalls mehrere Jahre in Paris aufgehalten und ist daselbst zu Matisse in unmittelbare Beziehungen getreten. Nachher hat er Berlin zum Ort seiner Tätigkeit gewählt. Sein Stilleben vom Jahre 1909 im Kronprinzlichen Palais daselbst, das wir hier in der Abbildung 316 bringen, bestehend aus einem Metallkrug, einem grünen Topf, Orangen und Zitronen und einer weißen Tischdecke mit stark sprechendem blauen Muster, das wahrhaft geschmackvoll zusammengestellt ist und dabei, trotzdem es sich rein aus Linie und Farbe aufbaut, einer gewissen Körperlichkeit nicht entbehrt, gefällt mir besser als die Bilder, die ich von seinem Meister Matisse selber gesehen habe. Weniger sagt mir der Stillebenmaler und Landschafter *Oskar Moll* zu (geboren 1875 in Brieg, Professor an der Akademie in Breslau). Ein äußerst anmutiges und liebenswürdiges Talent, immer vom Standpunkt des Expressionismus aus betrachtet, war der Westfale *August Macke* (Abb. 317). Er wurde 1887 zu Meschede geboren, begann in Düsseldorf, wurde Schüler Corinths in Berlin, unternahm Studienreisen nach Italien, Paris, wo er die entscheidenden Anregungen von Matisse und dessen Vorbild Cézanne empfing, und auch nach Tunis. Vorübergehend geriet er in den Bann Kandinskys in München. In München, in Rom, be-

sonders aber in Bonn war er tätig, wo heute noch die Sammlung Erdmann-Macke von ihm zeugt. Berühmt und ausgezeichnet gut ist das Bildnis, in dem er seinen Freund, Malerkollegen, Kriegs- und Todeskameraden Marc verewigt hat (Abb. 318). „Hoch über dem Leben schwebt die Idee, die Kunst", äußerte er sich. „Es besteht ein Kampf zwischen Leben und Kunst. In deinen stillen Stunden befreie die Kunst in die Form" (Woermann). Am 26. September 1914 ist August Macke bei Perthes-les-Hurlus gefallen. — Während die genannten Maler von Matisse entscheidend beeinflußt waren, erinnert der sympathische und kindlich originelle *Georg Schrimpf* in der Wirkung seiner Landschaften, Bildnisse und sonstigen Bilder an den sympathischen französischen Maler André Derain. Schrimpf streicht seine saftig grünen, hellblauen, gelben und rosa Farbenflächen nichts weniger als pastos, vielmehr sehr dünn hin und erreicht dadurch wie durch seine wohlüberlegt divergierenden und konvergierenden Linien trotz vollkommenen Verzichtes auf Naturrichtigkeit, freilich ohne ihr wie andere Expressionisten geradezu ins Gesicht zu schlagen, eigenartig angenehme Wirkungen (Abb. 319).



Abb. 318 Bildnis Marc von August Macke
Berlin, Kronprinzliches Palais

4. Die Kubisten

Den Kubismus vertritt in deutschen Landen wohl am entschiedensten und bedeutendsten *Lyonel Feininger,* der bereits 1871 und zwar in Neuyork geboren wurde, an der Gewerbeschule in Hamburg und an der Berliner Kunstakademie studierte und jetzt selber Professor am Staatlichen Bauhaus in Weimar ist (Abb. 320). Als Kubist ist Feininger von Picasso ausgegangen, allein er ist überhaupt erst verhältnismäßig spät zur Malerei gekommen, er war ursprünglich Musiker. „Das strenge Klanggefüge Bachscher Musik erfüllt ihn beim Arbeiten", so schreibt Justi. Und es ist dies keine leere Redensart. Wenn man sich den harmonischen Farbenklängen, dem harmonischen Licht- und Liniengefüge der Feiningerschen Gemälde hingibt, ohne sich um den dargestellten Gegenstand weiter groß zu kümmern, so empfängt



Abb. 319 Kakteen von Georg Schrimpf
(Aus der Darmstädter Kunstzeitschrift „Deutsche Kunst und Dekoration")

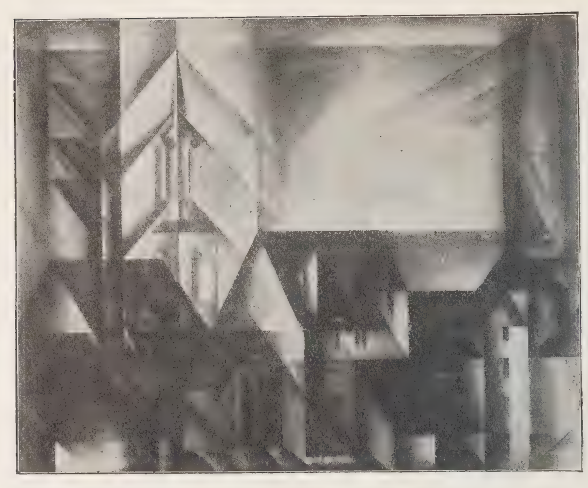


Abb. 320 Teltow von L. Feininger
Berlin, Kronprinzliches Palais
(Aufnahme Verlag Julius Bard, Berlin)

man in der Tat einen geradezu musikalisch wirkenden, angenehmen Eindruck. Neben Feininger seien als Kubisten genannt *Adolf Erbslöh* (1881 gleichfalls in Neuyork geboren), der Münchener Maler und geborene Karlsruher *Alexander Kanoldt* (geb. 1881), der Sohn des Landschafters Edmund Kanoldt, der Rheinländer *Karl Mense* (geb. 1886) und *Paul Seehaus* (1891—1919). Gerade bei Seehaus machen sich bisweilen die byzantinischen Anklänge innerhalb des modernen Expressionismus sehr stark bemerkbar. Paul Seehaus sei *Richard Seewald* an die Seite gestellt, im Jahre 1889 in Arnswalde in der Neumark geboren, Autodidakt, tätig in München, Maler, Aquarellist, Radierer, Holzschnittkünstler, Kartonzeichner für Glas-



Abb. 321 Vor dem Maskenball von Max Beckmann
(Aus „Max Beckmann von Kurt Glaser, Meier-Graefe, Hausenstein und Fraenger"
München, Verlag Piper)

gemälde, ein sympathisches Talent, der es bei all seiner souveränen Behandlung des Naturvorbildes versteht, seine Linien wahrhaft singen und klingen zu lassen. — Dagegen setzt den Kubismus des Picasso aus dessen übelster Zeit *Johannes Molzahn* fort.

Darf man den Maler und Graphiker *Max Beckmann*[208]) auch als Kubisten ansprechen? — Er ist so eigenwüchsig und selbständig, daß er aller Eingliederung in irgendein Schema, irgendeine Künstlergruppe spottet. Zwar erinnert mich die Formengebung seiner Köpfe in etwas an Kokoschka, seiner Hände noch mehr an Paula Modersohn-Becker. So wenig wie Kokoschka anerkennt er Luft- und Linien-Perspektive. Allein all dies liegt doch wohl nur an der Stilgemeinschaft des Expressionismus der Gegenwart überhaupt. Darüber hinaus ist Beckmann unvergleichlich. Ein Mensch ganz für sich. Ein Mann aus einem Gusse.



Abb. 322 Der Turm der blauen Pferde von Franz Marc
Berlin, Kronprinzliches Palais
(Aufnahme Verlag Julius Bard, Berlin)

Beckmann wurde zu Leipzig im Jahre 1884 geboren, studierte an der Weimarer Kunstschule, bildete sich in Paris wie in Florenz weiter und ist gegenwärtig in Hermsdorf bei Berlin tätig. Wenn man einen Band Beckmann durchblättert hat, wird es einem wüst und schal im Kopf. Man möchte meinen, es gäbe in der Welt nur noch Berlin N und Berlin O, nur noch 4. Stockwerke in Hinterhäusern, Kahlbaum-Stuben, Artisten, nur noch Verbrechen und Tod, aber keinen lieben Baum, keine grüne Wiese und keine menschliche Güte mehr. Er erzählt uns seine furchtbarsten Traumgesichte, aber mit einer peinlich quälerischen Deutlichkeit und Handgreiflichkeit. In dieser Klarheit und Knappheit der Darstellung erinnert er an die Altdeutschen, und er soll selber ausgerechnet den Mälesskircher als seinen künstlerischen Ahnherrn verehren (vgl. Lübke-Semrau, Bd. III). Er erinnert aber auch an den altniederländischen Spukmaler Brueghel, andererseits wieder an E. Th. A. Hoffmann (Abb. 321). Beckmann ist vielleicht der stärkste, jedenfalls der furchtbarste und entsetzlichste unter allen Expressionisten der Gegenwart. Seine Adam- und Eva-Gestalten stellen den Gipfel grausamster Gräßlichkeit dar. Und nun ist



Abb. 323 Bildniszeichnung von Ludwig Meidner

es das Merkwürdige und schier Wunderbare, daß in das Schaffen dieses Malers, der nur das Charakteristische, so wie er es sieht, und niemals das Schöne sucht, dennoch ein Strahl verklärender Schönheit durch seine „hellen, reizenden, blumigen“ Farben hereinströmt: „Rosa, Ultramarin, Papageiengrün, Zitronengelb“ (Hausenstein).

5. Unter russischem Einfluß

Unter russischem Einfluß, insbesondere dem des Kandinsky, mit dem er gemeinsam 1912 den Blauen Reiter herausgab, stand der Münchener *Franz Marc* (1880—1916), dessen Bildnis von seinem Freunde August Macke soeben erwähnt wurde. Franz Marc war außer in München auch in Sindelsdorf und in Ried in Oberbayern tätig. Er war der Sohn des Malers Wilhelm Marc und hatte an der Münchener Akademie unter Hackl und Wilhelm Diez (vgl. Teil I S. 278) studiert. Den entscheidenden Einfluß aber scheint Kandinsky auf ihn ausgeübt zu haben. Dabei ist uns Marc entschieden mehr als Kandinsky. Er war kein abstrakter Snobist,

sondern ein warmer, tief innerlicher Mensch, von glühender Liebe zu den Tieren erfüllt, in deren Darstellung er sein kurzes Leben zugebracht hat. Es wird glaubwürdig versichert, daß Marc dabei auch von unserem herrlichen altdeutschen Meister des beginnenden 16. Jahrhunderts Hans Baldung Grien (vgl. Lübke-Semrau, Bd. III) entscheidende Einflüsse empfangen habe. Und wenn man Beider Pferdedarstellungen miteinander vergleicht, dürfte es einem in der Tat nicht unmöglich erscheinen, eine Verbindungslinie zu ziehen. Freilich, diese erfrischende Unmittelbarkeit, die uns an den Holzschnitten Baldungs beglückt, wie sie nur aus engem Anschluß an die individuelle Natur hervorquillt, suchen wir bei dem späteren, unter dem Einfluß des Kandinsky geratenen Marc vergeblich, der sich von ursprünglich naturnaher Wiedergabe der Tiere zu einer immer mehr und mehr typischen Auffassung entwickelt hat. Er gab schließlich nicht mehr Pferde, sondern, wenn der expressionistische Ausdruck gestattet ist, gleichsam das Pferdige, dieses aber zimmerte er in festgefügten Formen und kräftiger Farbensprache vor den erstaunten Augen des Beschauers auf. Betrachtet man nun Baldungs Blätter genauer, so erkennt man auch dort in organischer und unlöslicher Verbindung mit der individuellen Wiedergabe der Tiere einen ausgeprägten Stilwillen und eine geschickt versteckte, aber deswegen nicht weniger vorbedachte Komposition. Wir bringen von Marc sein Hauptwerk, das unter dem Namen „Der Turm der blauen Pferde" berühmt geworden ist (Abb. 322). Am 4. März 1916 ist Franz Marc vor Verdun den Heldentod fürs Vaterland gestorben. — In Marcs Kreis des Blauen Reiters in Sindelsdorf bei München war einst auch der Krefelder *Heinrich Campendonk* eingetreten, der seinen Meister übersteigern sollte und sich in grellen Farbenorgien bei überwiegendem Rot austollt, wobei er stark an die Negerkunst erinnert. — Wie Marc von Kandinsky, wurde der Schlesier *Ludwig Meidner,* geboren 1884 in Bernstadt, von Marc Chagall beeinflußt. Meidner ist hauptsächlich Bildnismaler und Bildnisradierer (Abb. 323). Malte Chagall „Ich und das Dorf", so Meidner „Ich und die Stadt". Wir erblicken im Vordergrunde ganz unten am Bildrande ein merkwürdig eckig umrissenes schnurrbärtiges Mannesangesicht, gerade von vorn aufgenommen, aber schräg in die Bildfläche hineingesetzt, und wie in tiefem Nachdenken in die rechte Hand gestützt, wovon man drei oder vier eckig gekrümmte Finger gewahrt. Rings um den Kopf in kleinem Format eine Fülle von schiefstehenden Häusern,



Abb. 324 Kleine Störung von Georg Groß

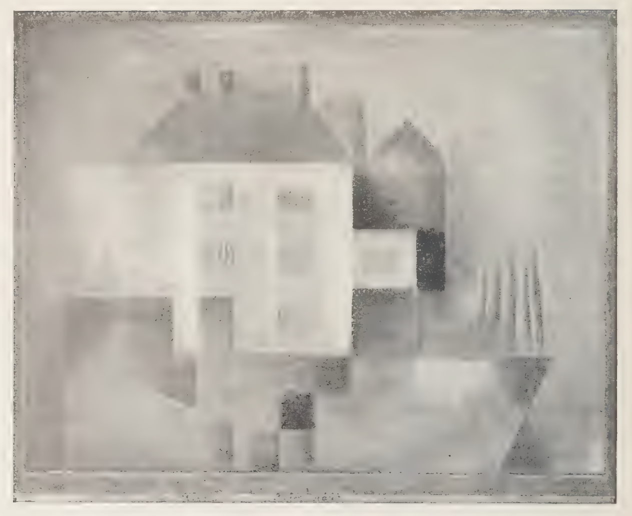


Abb. 325 Landschaftliches Häusermotiv von Paul Klee

Kirchen, Türmen in wüstem Durcheinander. — Zweifellos außergewöhnlich talentiert ist *Georg Groß* in Berlin (Abb. 324). Er begibt sich auf das politische Gebiet in kommunistischem Sinne und darf daher auch politisch beurteilt werden. Wie vorm Kriege der Simplizissimus an Heer und Staat, so versündigt jetzt er sich gelegentlich an der Reichswehr wie an der Erinnerung an den Weltkrieg. Formal ist er vom russischen Futurismus, ähnlich wie Meidner, ausgegangen und, wie es scheint, schließlich mit seinen Klotzköpfen in den Bann des Giorgio de Chirico geraten. Kandinskys absolute Malerei aber setzte der vielgerühmte *Paul Klee* fort. Paul Klee wurde im Jahre 1879 in Bern geboren, war Schüler Stucks in München, unternahm Studienreisen nach Italien und Frankreich und ist am Staatlichen Bauhaus in Weimar tätig. Klee ist der Kleinmeister unter den Expressionisten, der sich in Arbeiten ganz geringen Formates ausspricht, hauptsächlich Zeichner und Aquarellist. Er wird als ein selten zarter, durch und durch musikalischer Mensch geschildert. Wie die Töne der Musik unmittelbar das Herz des Menschen rühren, so sucht Klee durch Farbentöne, durch Farbenklänge in beinahe oder gar gänzlich gegenstandsloser Malerei unmittelbar zu wirken (Abb. 325). Über Klee hinaus gehen unter dem Einfluß von Kandinsky und Chagall zugleich in ihren tollen Versuchen unsere Jüngsten vom Schlage der *Willy Baumeister* und *Georg Muche*. — Im Gegensatz zu dem Lyriker Klee ist *Oswald Herzog*[209]) Dramatiker. Er hat die absolute Malerei noch konsequenter durchgeführt und vertritt zugleich die „absolute Plastik“, indem er auf jeglichen Anklang an die organische Natur verzichtet, sich als Maler in rein geometrischen Gebilden, in Lineamenten wie im Licht- und Schattenspiel, als Bildhauer in rein kubischen Formen ausspricht. Er knüpft zugleich an den italienischen Futurismus an, der seinerseits auf dem Neoimpressionismus beruht, indem er. — Herzog — das langgestreckte Prisma besonders bevorzugt. Daß seinen Hervorbringungen eine gewisse Dynamik eigen ist, wer wollte es leugnen, den aber möchte ich sehen, der Herzogs Malereien



Abb. 326 Katastrophe von Oswald Herzog

und Bildnereien auch ohne Unterschrift als „Ich“, „Begeisterung“, „Kraft, Freud’ und Leid“, „Katastrophe“ (Abb. 326) auszudeuten vermöchte. Damit scheint der Höhe- und Endpunkt der von Marées und Cézanne ausgegangenen, weitverzweigten, äußerst mannigfaltigen expressionistischen Bewegung der Gegenwart erreicht. Und dennoch hat man auch noch darüber hinaus gestrebt, im Bild schließlich auch noch den Bildcharakter geopfert und kleine Stücke von Papier, Holz, Kork, Zeug, Metall, Glas zu Rechtecken, Quadraten, Kreisen u. dgl. zusammengeleimt und zusammengenagelt. Auch solche „Künstler“ bezeichnen sich noch stolz mit einem schönen Fremdwort als Konstruktivisten. Als Vertreter dieser „Richtung“ sei *Kurt Schniffer* genannt. In diesen ganzen wilden Wahnsinn hat schließlich *Oskar Schlemmer* durch Symmetrie und Geradlinigkeit wieder Methode zu bringen gesucht, z. B. in seinem Machwerk „Ornamentale Plastik auf geteiltem Rahmen“, das die Linie Picasso, Molzahn fortsetzt, und sich damit den Ehrentitel des Vertreters eines neuen „hohen Klassizismus“ erworben. Ich gestehe, daß ich alle diese noch über Klee hinausgehenden Strebungen glatt ablehne.

Der Expressionismus liege im Sterben — der Expressionismus sei bereits tot, so kann man es gegenwärtig — im Jahre 1925 — überall vernehmen. Er hätte dann nicht lange gelebt, soweit wir das Geburtsjahr des Expressionismus in der deutschen Malerei richtig auf 1906 angesetzt haben. Dürfen wir uns seines Todes wahrhaft erfreuen? Trotz aller krankhaften Ausartungen darf dennoch nicht das dieser Bewegung eigene gesunde Streben übersehen werden, die Seele im Kunstwerk wieder zum Ausdruck zu bringen. Eine Rückkehr zum Klassizismus mag für die romanischen Völker recht und am Platze sein. Uns Deutschen würde sie nicht frommen. Vielmehr steht uns zur Gesundung nur ein Weg offen, Rückkehr zur Natur, so wie sie Nauen neuerdings anstrebt, und eine innige Versenkung in unser ureigenes Volkstum. Der Expressionismus schwankt und pendelt zwischen deutschem Idealismus und russischem Bolschewismus hin und her. Hoffen wir, daß jener über diesen endgültig den Sieg davontragen möge.

Bildnerei

An die Spitze der expressionistischen Bildnerei der Gegenwart wird *Aristide Maillol* (geb. 1861) gestellt nach Geburtszeit und Entwicklungsstufe. Er war der

erste, der andere Wege einschlug als Rodin.[210]) Und Rodin selbst war es, der ihm den Pfad zur Unsterblichkeit bahnte, indem er im Jahre 1903 seiner „sitzenden Frau“ einen Ehrenplatz in der Pariser Ausstellung, dem „Salon“, einräumte. Bis Maillol so weit durchgedrungen war, hatte er innerlich und äußerlich eine reiche und mannigfaltige Entwicklung hinter sich. Maillol ist ein Kind des Südens. In Banyul-sur-Mer in Roussignol am Fuß der Pyrenäen am blauen Mittelländischen Meer[211]) hat er das Licht der Welt erblickt. Von Sonne und Wein singt er heute noch zur Laute. Und in das Land der Sonne und des Weins kehrt er heute noch zur Erholung allwinterlich ein. Seine Persönlichkeit und seine Kunst ist durchaus südländisch romanisch. Eine glückliche künstlerische Sinnlichkeit ist ihm eigen. Er vermag sich für alles in der Natur zu begeistern: den Kieselstein, ein Stückchen Erde, den Glanz des Metalls, insbesondere aber den weiblichen Körper, den er rein animalisch, ohne die ihm innewohnende Seele, auffaßt und wiedergibt, die säulenhaft starken Beine, den weichen geschmeidigen Leib, die wundervolle Brust, den herrlichen Rücken. Der Kopf tritt dem gegenüber an Bedeutung ganz zurück. Mit der Begeisterung für alles, was Natur heißt, verbindet Maillol natürliches Gefühl für die Form. Um Natur in Form umzusetzen, bedarf es neben der angeborenen Begabung der handwerklichen Tüchtigkeit, der unser Künstler dieselbe Hochachtung wie der mittelalterliche Mensch entgegenbringt, dem Werkzeug wie dem Werkstoff. Er preßt sich selbst aus Pflanzen und Baumrinden seine reinen Farben und erfindet neue Mischungen zum Modellieren. So wenig er sich mit der Begeisterung begnügt, sondern ein wahrhaftiges Können anstrebt, so wenig beschränkt er sich auf bloße Skizzen, vielmehr ist er auf Fertigstellung bis zur Glättung bedacht, um so mehr, als er in ausgesprochen kleinem Format zu arbeiten pflegt.

Dieser moderne expressionistische Bildhauer hat in der akademischen Malerschule Cabanels (Teil I, S. 238) begonnen und außer Bildern auch einige Steindrucke und Holzschnitte gefertigt. Unter dem Einflusse von Holzschnitzereien, Terrakotten und Kartons zu Gobelins von der Hand Gauguins (S. 355), der ihm zugleich Cézanne vermittelte, ist Maillol auf seine gewebten Teppiche gekommen, die sich von allem Anfang zwischen den Pariser Fabrikwaren durch ihre reinen, von dem Künstler eben selbst hergestellten Farben auszeichneten. Erst im Anblick griechischer und altägyptischer Bildnerei entdeckte er selbst in sich den Bildhauer. Im Jahre 1896 stellte der nun 35jährige seine ersten plastischen Versuche an. Sein Streben ist auf das Einfache, Große gerichtet. Sein Maler-Freund Emile Blanche will ihn mit der gotisch-französischen Bildnerei des 13. Jahrhunderts zusammenbringen, der andere, Maurice Denis, der Maillol einen schönen Aufsatz in der deutschen Zeitschrift Kunst und Künstler gewidmet hat, denkt an die Altägypter und die Griechen. Und letzterer hat unseres Erachtens recht, denn Maillol ist durchaus im südländisch-romanischen Wesen, in der frohen Sinnlichkeit, im Kultus der Form verwurzelt und trägt auch nicht die geringsten spiritualistisch nordisch-germanischen Züge. Das Große und Ganze, das formal Vollendete, wird durch Verzicht auf reizvolle Einzelheiten angestrebt. Immer wird mit Beziehung auf Maillol das Wort Synthese gebraucht. Seine Gestalten wirken blockartig, die Kompositionen sind scharf gewinkelt. Die Senkrechte, die Lotrechte, die ausgesprochene Diagonale bestimmen sie. Statt drei oder vier kleiner Formen sucht Maillol, Ingres' Rat befolgend, eine einzige große zu geben, verbindet weite Flächen mit stark ausladenden Rundungen und gelangt so schließlich zu Kugel und Zylinder, erweist sich mithin als Vorläufer der Kubisten. Wie einst Dürer und manch anderer, glaubt er an einen Schönheitskanon des menschlichen Körpers wie an feste Kompositionsgesetze. Aus dem vielfältig Individuellen sucht er das ewig gültige Typische in wenige klare Formen zusammenzuziehen. In dieser Weise strebt der von Hause

aus naturbegeisterte und künstlerisch sinnliche Südländer nach Stil. Aber er sieht sich so gezwungen, gerade die feinsten und zartesten Reize der natürlichen Bildung, wie die Gliederung der Gelenke, den Übergang vom Bein zum Fuß, vom Arm zur Hand, insbesondere aber die reiche Fülle der das menschliche Antlitz modellierenden Formen ganz auszulassen. Seine Gesichter wirken wie erstorbene Masken oder richtiger: embryonal unentwickelt. Der deutsche, der nordische Mensch wird an dieser halb sinnlichen, halb abstrakten, immer aber rein formalen Kunst auf die Dauer kein Genüge finden (Abb. 327).



Abb. 327 Mann mit Hut von Aristide Maillol
(Aus der Darmstädter Kunstzeitschrift „Deutsche Kunst u. Dekoration“)

Gerade das Gegenteil von Maillol ist *Georg Minne* (geb. 1866 in einem Dorfe nächst Brügge[212]), natürlich innerhalb der allgemeinen Stilverwandtschaft der expressionistischen Kunst unserer Gegenwart. Auch er strebt nach Stil. Auch er hat Stil. Aber sein Stil besteht in einer Beseelung der Natur, bzw. in der Versinnlichung des Seelenlebens. Es ist der Geist, der sich den Körper schafft. Nächst der urdeutschen Stadt Brügge geboren, die noch zum deutschen Reiche gehörte, als sie ihre Glanzzeit erlebte und ihr bedeutendster Künstler Jan van Eyck ihre Gassen durchschritt, ist Georg Minne ganz Vlaame, Nordländer, Germane, „gotischer Mensch“. Die Gotik hat sich in ihm neu offenbart. Nicht an Äusserlichkeiten des einstigen Bau- und Kunststils lehnt er sich an. Aber ihr Geist erfüllt ihn. Die gotische Linie ist die Senkrechte, die Linie der Feierlichkeit, sie bestimmt auch Minnes Kunst. Seine Gestalten sind schlank, überschlank, sie pressen die Arme an den Leib, recken und sehnen sich nach oben, nach dem Himmel. Gotisch ist eckig und hager, sehnig und muskulös, fleischlos, schmal und von innerer Bewegung erfüllt. Gotisch ist Leid und Schmerz und Mitgefühl und Gedenken an den Tod. Gotisch ist das Geheimnisvolle und das Erhabene. Gotisch ist aber auch die Betonung des Tektonischen, des Architektonischen, des Organischen. All dies kehrt in Minnes Werken wieder. Gotisch ist aber auch die Freude an der Einzelheit, die Versenkung in jedes kleinste Wunder des in der Schöpfung

wirksamen Schöpfers. Es ist oft ein Genuß, sich in die Wiedergabe der Gliederung, der einzelnen Glieder, der Finger wie der Zehen eines Knabenkörpers von Minne zu versenken. In der Hinsicht verhält er sich zu Maillol, seinem südländisch romanischen Gegenpol auf gleicher Stilstufe wie Hubert und Jan van Eyck zu Masaccio und Masolino. Maillol schwelgt in der Wiedergabe üppiger Frauenleiber. Minne modelliert asketische Jünglings- und Knabenkörper. Und wenn er Frauen zeigt, so haben sie nichts Verführerisches an sich, sondern sind in Leid versunken oder stecken in Nonnenkutten, so daß wir entweder ein schmerzhaftes, entsagungsvolles Antlitz oder gleich überhaupt keines zu sehen bekommen. Und selbst eine Badende übt bei Minne kaum einen Liebreiz aus. Minne schafft, wie Maillol in Bronze, in Holz, charakteristischer Weise in Eichenholz, hauptsächlich aber doch in Stein, in Kalkstein, besonders in Marmor. Auch seine Werke sind in kleinem Format gehalten, aber sie wirken groß und monumental und selbst ein Rodin vermutete nach Lichtbild-Wiedergaben gewaltige Maßstäbe. So ist Minne als echter Gotiker und als ausgesprochen germanischer Künstler, wie unser Dürer, wie Jan van Eyck und Unzählige ihrer und unserer Landsleute, gerade im Kleinen groß. Ein Zug einfacher Wucht erfüllt seine Kunst.[213]) Neben der Gotik enthält sie auch etwas Altägyptisch-Urtümliches. Der Sitz und der Mensch darauf, der stehen gebliebene Werkstoff rings herum oder dahinter oder darunter und der daraus zur Form gewordene Mensch gehören blockartig zusammen und bilden eine künstlerische Einheit miteinander. Man sagt, Minnes Gestalten bedürfen der Anlehnung an Architektur. Mir scheint vielmehr, sie bedürfen deren nicht, sie sind selber Architektur. Scharf gewinkelt, auch in der Binnen-Modellierung, wie z. B. die Halsmuskeln rechtwinklig aufs Schlüsselbein stoßen, stehen, sitzen oder liegen sie in unerschütterlicher Festigkeit da. Das Kunstmittel der Symmetrie und der Parallelität dient dazu, den Eindruck der Feierlichkeit, Erhabenheit, Strenge, um nicht zu sagen: der Kirchlichkeit zu verstärken. Einen Arm wie den anderen stützt die Nonne in ganz gleicher Weise auf. Knaben knien um und auf der Schale des berühmten Brunnens, der eine wie der andere. Nicht der geringste Versuch, durch Verschiedenheit und Mannigfaltigkeit zu ergötzen, stört die geschlossen einheitliche Großartigkeit. Wenn irgend jemand, hat sich Georg Minne zu Stil im wahrsten Sinne des Wortes hindurchgefunden. Das ihm angeborene Genie hat ihm den Weg gewiesen.

Geboren war er als Sohn eines schlichten Landmannes, der aber — sonderbarer Weise — seine Herkunft auf Karl V. zurückführte. Er besuchte die Akademie in Gent und Brüssel unter van der Stappen und begann seine künstlerische Tätigkeit mit Graphik, Zeichnungen und Holzschnitten, Illustrationen zu den Werken seiner gleichgestimmten vlämischen Landsleute. Jahrelang litt er mit Weib und Kind im eigentlichen Sinne des Wortes Hunger. Für die damalige Zeit, die 1890er Jahre, entwirft der Leiter der „Wiener Werkstätte", Fritz Waerndorfer, selbst Besitzer von Plastiken, Zeichnungen und Skizzenbüchern Minnes, folgende Schilderung von ihm: „... ein in den Gliederverhältnissen wohl gut, aber klein gewachsener und linkischer Mann. Sein weichflächig sanftes Antlitz war blaß und von blondem Haar und Bart kräuselig umrahmt, trug aber eine spürende kräftige Nase und in trockenem Glanze tiefblickende Augen hinter träumerisch halbgeschlossenen Lidern. Ein Zeichner und Bildhauer, kaum gekannt von den Künstlern Brüssels, lebte er seit Jahren in einer ärmlichen Behausung ... am Rande der belgischen Residenz. Sein zaudernd abgerissenes Sprechen, ... sein rasch verhuschendes, scharfliniges Lächeln oder kurzes, stoßweises, gleichsam plötzlich aufkollerndes grimmiges Lachen und sein unbeholfenes Gehaben gewannen ihm anfänglich nicht viel Zuneigung. ... Nur wer aufmerksamer hinsah und sich auf Minendeutung verstand, gewahrte die Merkmale einer zwar unmitteilsamen, aber wahrhaften Güte und den stillen und zähen Willen eines der Aufopferung fähigen Heroismus ..."



Abb. 328 Roter Tanz von Alexander Archipenko
(Mit Genehmigung der Kunstausstellung „Der Sturm“ Berlin)

Später siedelte er sich in dem Dorf Laethem-St. Martin an. Man denkt unwillkürlich an den ihm in mancher Hinsicht wahlverwandten Normannen Jean François Millet. Im Jahre 1901 wurden seine Werke in stilentsprechender Aufmachung in der Sezessionsausstellung in Wien gezeigt. Damit war Minne durchgedrungen.

Die Gruppe der Künstler, die grundsätzlich jede Tradition ablehnen, findet ihren stärksten Ausdruck in *Archipenko* (geb. 1887), der, seiner Geburt nach Russe, in seiner Kunst stets etwas Asiatisch-barbarisches verkörpert. Dabei vereinigt er in sich die ganze Bildungs- und Anpassungsfähigkeit des primitiven Menschen mit dessen animalischer Lebenskraft. Zu Studienzwecken in Paris, widerstrebte ihm die fremde Kultur, die seinem Stilideal nicht entsprach, und er lief davon. Nun begann in ihm das Grübeln und tastende Suchen nach dem Ausdruck seines Wesens und seiner Zeit und er probierte sich in den verschiedensten Stilen: ägyptisch, gotisch, griechisch. Dabei bewies er eine solche Einfühlungskraft, daß diese Arbeiten die verblüffendsten Fälschungen darstellen. Langsam prägt sich dann in seinen Werken seine Natur aus, ganz russisch-barbarisch, durchaus unantikisch. Saftstrotzende Formen wälzen sich in dumpfer Kraft und Sinnlichkeit; die Gestalten sind alles Eigenpersönlichen entkleidet, wissen von gewaltigen Leidenschaften, werden regiert von einem überpersönlichen, metaphysischen Rhythmus. So führen sie bald traurig, bald ausgelassen heiter, bald brünstig oder heroisch ein tierhaft-körperliches Dasein. Dieser ersten Schaffensperiode Archipenkos entstammen Arbeiten wie die Frau mit dem Kinde (1909), die Kniende (1910). Schon vor 1914 treten stark abstrakte Formen auf, mit diesem Jahr jedoch setzt ein starkes Geometrisieren ein, das zur völligen Formzertrümmerung führt. Zugleich befaßt sich der Künstler mit dem Problem der Luftmodellierung, der Einbeziehung der Luftzwischenräume in die künstlerische Kalkulation, wenn auch in ganz anderer Weise wie Rudolf Belling (vgl. unten).



Abb. 329 Mommsenstatuette von Walter Lobach
Berlin, Nationalgalerie

Tanzgruppen beginnen ihn zu interessieren, an denen er ohne Rücksicht auf Naturmöglichkeit das Gesetz ihres Baues und den Rhythmus ihrer Funktion zu verdeutlichen sucht. Bald jedoch tritt die reine Abstraktion in den Vordergrund. Nach außen runde Formen werden dachrinnenartig nach innen gewölbt, der Kopf wird weggelassen oder von einer durchbrochenen verbogenen Scheibe ersetzt, aus abstrakten Teilen werden scheinbar willkürlich abstrakte Formen zusammengesetzt, nur selten klingen noch entfernte Erinnerungen an menschliche Formen auf (weibliche Figur, 1920). Es ist ein scheinbar ziel- und sinnloses Spielen mit allem, was Form heißt, aber wenn man die wirklich ausgezeichneten weiblichen Aktstudien des Künstlers kennt, wird man doch davon Abstand nehmen, sein Streben als Spielerei zu bezeichnen. Auch die Skulpturmalerei verdankt ihren Ursprung Archipenko. Es ist dies eine Verbindung von Relief und Malerei, die die Möglichkeit gibt, unter jeder Verkürzung von rechts oder links ein zwar wechselndes, aber formal vollendetes Bild zu haben. Auf viele junge Künstler hat Archipenko lange großen Einfluß ausgeübt. Heute jedoch verfolgt die Plastik andere Ziele, strebt nach Geschlossenheit, Einfachheit, Klarheit im Ausdruck. Zugleich sucht man wieder aus Eigenem zu schöpfen und löst sich damit nicht nur von artfremden Vorbildern, sondern vor allem aus der gefährlichen und schmachvollen Sklaverei fremder Geistigkeit.

Wie weit sich die expressionistische Plastik dieser Art vom Naturalismus entfernt hat, zeigt ein kurzer Blick auf die kleine Mommsenstatuette von *Walter Lobach* (Berlin, Nationalgalerie). Auch dieser Künstler wollte die Geistigkeit, das Wesen des greisen Gelehrten ausdrücken, aber er bedient sich naturalistischer Mittel. Diese Kleinplastik wird jedem etwas geben können, und sei es nur durch die Freude an der feinen Behandlung des Stofflichen, an der Liebenswürdigkeit der Detaildarstellung.

Mehrere expressionistische Plastiker haben sogar ihren Anfang im Naturalismus genommen, so *Georg Kolbe* (geb. 1879), der lange unter Rodins Einfluß gestanden ist. Er wollte ursprünglich Maler werden. Erst mit 21 Jahren schwenkte er zur Plastik um, eignete sich in dreijährigem, eifrigem Studium in Rom als Autodidakt die Grundlagen der Bildhauerei an und bildete an den Meisterwerken der Vergangenheit, vor allem der Antike, sein Formgefühl. Bei dem anschließenden Aufenthalt in Paris geriet er unter den Einfluß Rodins und man erkennt deutlich, wie sein an der Antike geschultes, plastisches Empfinden damit in Zwie-



Abb. 330 Tänzerin von Georg Kolbe

spalt kommt. Eine Frucht jener Jahre ist eine Mädchenstatuette (1904). Zu bedeutenden Schöpfungen fehlte es ihm damals noch an Technik, doch zeigt schon dieses kleine Werk reiche Achsenverschiebung und einen starken Rhythmus im Steigen und Fallen der Linien, dabei ist es summarisch in der Detailbehandlung. An Rodin lernte Kolbe das, was ihm Rom nicht hatte geben können, die lebendige Funktion des menschlichen Körpers. Doch ging ihm beim Weiterarbeiten in der Richtung nach Belebung der Modellierung die römische Sicherheit der Formbehandlung langsam verloren (Ringende Kinder) und er wurde in der Erkenntnis dieser Gefahr strenger in der Plastik (Kauernde Japanerin 1911). Hier ist die Bruchstelle, von der ab Kolbe zum Expressionisten wird, doch hat er auch als solcher nie ganz Rodin und seinen Einfluß vergessen. Das Selbstverständliche, Lebensvolle, das Überzeugend-Naturwahre, das Organische in seinen Gestalten, besonders in seinen Tanzfiguren, stammt aus jener Zeit. Nun trat zum ersten Male auch das Tanzmotiv auf, das in Kolbes Schaffen eine so große Rolle spielt und an das sich bisher noch kein expressionistischer Plastiker gewagt hatte. Lebenswahr, aber modellfern, von innerer Musik bewegt, wie eine in selbstverständlicher Zwanglosigkeit emporblühende Pflanze, so steht die Figur einer 1912 geschaffenen Tänzerin vor uns und offenbart ein an sich bewegungsfrohes Temperament in strenger, rhythmischer Sprache (Abb. 330). Diese Beseelung im Rhythmus kennzeichnet Kolbes gesamte Plastik. Die expressionistische Formstilisierung nimmt wohl langsam zu, doch hütet er sich vor reiner Abstraktion; indem er sich keiner grundsätzlichen Arbeitsweise hingibt, prüft er alles und behält das Beste. In gleicher Weise streng konstruktiv im Aufbau wie malerisch in der Oberfläche vereinigt Kolbe Elemente von Maillol wie von Rodin, von Hildebrand, Tuaillon und etwas, das an Indien erinnert. Seine Gruppen sind meisterhafte Rundplastiken ohne Gewaltsamkeit und tote Ansichten. Es lebt in ihnen etwas vom Geiste der modernen rhythmischen Gymnastik. Erdenschwere und starke Eindringlichkeit, die kein Ausweichen gestattet, fehlt ihnen, aber ohne irgendwie Zugeständnisse zu machen, sind es moderne Salonwerke im allerbesten Sinne. Die Werke der letzten

Jahre lassen eine stark kubische Behandlung erkennen und erinnern entfernt an Barlach, doch sind sie harmonischer, heiterer und freudiger. — In einer Zeit, in der die künstlerische Behandlung der Form sehr schwankend ist, bietet das Bildnis durch seine Naturbeziehungen dem Bildhauer noch am meisten Sicherheit. So hat auch Kolbe eine Reihe von Porträtköpfen geschaffen (Fürstin Lichnovsky 1911, van de Velde 1912, Mädchenkopf 1915), die, sehr stark in ihrer Charakteristik und, wie die meisten Werke Kolbes, in Bronze gedacht, zu den besten ihrer Zeit gehören.

Bernhard Hoetger wurde 1874 in Hörde in Westfalen geboren. Die handwerkliche Grundlage der Bildhauerei eignete er sich in vierjähriger Lehrzeit in einer Steinmetzenwerkstatt in Detmold an, dann ging er als Geselle auf die Wanderschaft. Mit 20 Jahren begann er ein eifriges künstlerisches Studium, das ihn zum Besuch der Akademie in Düsseldorf führte. 1900 erlag er beim Besuch der Jahrhundertausstellung in Paris dem Zauber der Kunst Rodins, von dem er sich erst nach einigen Jahren nach einer durch bittre Not bewirkten Krankheit befreite. Damit hatte er auch mit dem Impressionismus gebrochen und sich auf sein Deutschtum besonnen. Die eminente Begabung Hoetgers zeigte sich bereits, als er noch im Geiste des Impressionismus schuf, in einem wundervollen weiblichen Bronzetorso (Abb. 331). Das Abgehackte der Arme und namentlich der Beine ist freilich befremdlich. Klingers Marmorfigur Amphitrite z. B. wirkt trotz der fehlenden Arme in sich geschlossen, während man hier den grausigen Eindruck des Verstümmelten beim besten Willen nicht überwinden kann, vielleicht gerade wegen der prächtig lebensvollen Wiedergabe der vorhandenen Formen. Das Nie-Zufriedene, das Ringen mit immer neuen Problemen, ein Zeichen des deutschen Menschen, hat auch Hoetgers Leben erfüllt und ihn davor bewahrt, seine Kunst nach Brot zu stellen. In seiner Pariser Zeit erhielt er günstige Kritiken, Kunstfreunde aller Art besuchten ihn, Julius Meyer-Graefe, damals Leiter von „la maison moderne“, erwarb seine Arbeiten zu Reproduktion und Verlag, Rodin lud ihn zu einer gemeinsamen Ausstellung ein, es wäre ihm leicht gewesen, die Konjunktur auszunutzen. Aber er wandte sich dem Expressionismus zu und verlor damit immer mehr Boden in Frankreich. Schließlich kehrte er wieder nach Westfalen zurück, vollgesogen von allem Besten, was die Kunst Frankreichs seit der romanischen Epoche aufzuweisen hatte. Nun setzte eine längere, unproduktive Periode ein, während der er in kunstgewerblicher Tätigkeit (Möbelbau-, Schnitz-, Holzbildhauer-, Treibarbeiten) sich auf seine früheren handwerklichen Kenntnisse besann. Dazwischen führten ihn Aufträge durch Deutschland, nach Frankreich und Italien. In Florenz, unter dem Eindruck der frühen Italiener, machte er die ersten Vorarbeiten für die architektonisch streng stilisierte Reliefwand im Platanenhain in Darmstadt im Auftrag des Großherzogs von Hessen. Diese Bildwerke geben ein herrliches Zeugnis für die außerordentlich starke Empfindung für Rhythmus, die alle Werke des Künstlers widerspiegeln. In der Strenge der Architektonik, der Komposition zeigt sich wohl noch eine Nachwirkung seiner Beschäftigung mit kunstgewerblichen Problemen, gleichwohl ist diese Gruppe wie sämtliche Werke Hoetgers von allem Kunstgewerbe weit entfernt. Bereits in Paris hatte Hoetger starke Eindrücke von Maillol erfahren und seit seiner Rückkehr trat das Problem der reinen materialgerechten Form immer mehr in den Vordergrund. Eine zielbewußte Stilisierung setzte ein, die den Zweck hatte, die Vorstellung zu verdeutlichen, die in dem Künstler von dem Wesen des Dargestellten lebte. Als bestes Werk erscheint hier die Büste der Frau Dülberg. Diese Stilisierung kann sich verstärken zur reinen kubischen Abstraktion, durch die manche seiner Werke etwas Ägyptisch-Monumentales erhalten, z. B. das Revolutionsdenkmal in Bremen. Trotz dieser neuen Einstellung wurde aber Hoetger nicht zum Nachfolger Maillols,

sondern entsprechend seinem deutschen Wesen liegt der Nachdruck in seinen Werken auf dem Inhaltlichen. So hat er im Gegensatz zu Maillol gerade das Hauptgewicht seiner Gestalten auf die Behandlung der Köpfe gelegt und viele Porträtbüsten geschaffen. Mit eigener Kraft fand er seinen Weg und gelangte aus stärkster plastischer Empfindung zu strengster tektonischer Geschlossenheit und neuer Schönheit.



Abb. 331 Weiblicher Torso, Bronze von Bernhard Hoetger

Wilhelm Lehmbruck (1881—1919) aus Meiderich bei Duisburg, war also Nachbar des Westfalen Hoetger.[214]) Er hat ein paar Jahre später als dieser und ein Jahrzehnt später als Barlach das Licht der Welt erblickt und sich dem allmählichen Zunehmen des Expressionismus entsprechend weiter von der Natur entfernt. 1895—1909 besuchte er die Kunstgewerbeschule und Akademie in Düsseldorf und bildete sich dann bis 1914 in Paris weiter. Hernach war er teils in Berlin, teils in Zürich tätig. Auch er hat eine Kunst, gleichsam von innen nach außen gepflegt, sein Gefühl in lebensgroßen Statuen, deren er etwa 30 bis 40 geschaffen, verkörpert. Er war ganz und gar Plastiker. Er stellte den unbekleideten menschlichen Körper, gleichviel ob Mann oder Weib, in den einfach natürlichen Stellungen des Stehens, Kniens, Emporsteigens, Schreitens, Sich-wendens dar und wußte diesen Stellungen neue, bisher noch nicht beobachtete Motive abzugewinnen, so daß seine Statuen immer überraschend und neuartig wirken. Lehmbruck war wie Hoetger, wie Vigeland, wie Minne ein „gotischer Mensch“, und nichts ist bezeichnender für seine Gestalten, als daß sie in die Höhe gezogen sind, daß die Extremitäten, ebenso wie der Hals im Verhältnis zur Körperbreite unzweifelhaft zu lang geraten sind. Nicht aus Unvermögen, denn Lehmbruck war zweifellos ein großer Könner, sondern aus Absicht. Diese seltsame Absicht gibt Lehmbrucks Kunst ihr besonderes Gepräge. Und nun verbindet sich mit diesem gotisierenden, ja die alte gewachsene Gotik noch weit übertrumpfenden Zug eine Übereinstimmung mit der Lieblichkeit der Renaissance. Ich fühle mich vor Lehmbrucks Werken bisweilen an die rätselhafte Flora-Büste erinnert, die mit Lionardo in Zusammenhang gebracht wird. Nach Maier-Graefe soll Lehmbruck, der in Düsseldorf erzogen wurde, Reisen nach Italien, Holland und England unternahm und seine künstlerische Bildung durch mehrfachen Aufenthalt in Paris abschloß, von dem in gewissem Sinne klassischen Maillol ausgegangen sein. Neben Lehmbruck wirkt Maillol — das Kronprinzen-Palais in Berlin ermöglicht bequeme Gelegenheit, sie zu vergleichen — ruhig, gemäßigt und vornehm. Mit seinem absichtlichen Stilisieren in falscher Proportionalität, wobei die weibliche Büste sehr stark hervortritt, begegnet Lehmbruck auch wieder urtüm-



Abb. 332 Sitzender Jüngling von Wilhelm Lehmbruck
Städelsches Kunstinstitut Frankfurt a. M.

licher Kunst des fernen Ostens. Also verschiedene Eindrücke und Einflüsse vereinigen sich in der merkwürdigen Kunst dieses Mannes, sind aber zu innerer Einheit zusammengeschlossen und zu einer neuen Sonderart verarbeitet. Diese Kunst entbehrt nicht der Anmut. Das Sonderbarste ist, daß Lehmbruck bei grundsätzlichem Verstoßen gegen die natürlichen Proportionen des menschlichen Körpers sich ein neues, eigenes, besonderes Proportionsgesetz geschaffen zu haben scheint, so daß seine Gestalten wieder eine ganz bestimmte Ausgeglichenheit und Ruhe der Empfindung, ja sogar einen nicht geringen Grad von formaler Schönheit erkennen lassen. Vor allem aber war Lehmbruck Expressionist, Ausdruckskünstler, und es glückte ihm, auszudrücken, was er ausdrücken wollte, sei es die angespannte Tätigkeit des Denkens, das Verhältnis von Mutter und Kind, die besondere Wesenheit des asketisch schwärmerischen Wüstenpredigers Johannes. So ist es Lehmbruck in jungen Jahren gelungen, in die deutschen Museen Eingang zu finden und auf seine Zeitgenossen einen großen Eindruck zu machen[215]). Wie wohl das Urteil der Nachwelt über ihn lauten wird? — Wenn die Gedanken und Empfindungen, die uns jetzt im Banne halten, wieder anderen und neuen gewichen sein werden. Lehmbrucks Kunst besitzt viele Tugenden und Vorzüge, aber eines läßt sie vermissen und das ist nicht das Geringste: die schlichte Natürlichkeit und die ohne weiteres jeden Beschauer fortreißende Selbstverständlichkeit (Abb. 332).

Der Holsteiner *Ernst Barlach*[216]) (geb. 1870) ist in der Nähe Hamburgs aufgewachsen, hat die Hamburger Gewerbeschule besucht, darauf die Werkstatt des tüchtigen Bildhauers Robert Diez (I. Teil, S. 339) in Dresden, der dort die „Deutsche Renaissance" eingeführt hatte, und endlich die Akademie Julian in Paris. In Paris erfuhr er Einflüsse des größten französischen Bildhauers neuerer Zeit Auguste Rodin, aber auch des Malers Jean François Millet. Mit Millet besitzt er überhaupt eine gewisse Wahlverwandschaft, im Wesen, aber auch sogar im Stil. Das heißt, Barlach hat sich einen durchaus eigenen Stil herausgebildet, der seine Werke leicht von allen anderen unterscheidet. Dieser Stil ist Ausdruck eines Innenlebens, seines tief innerlichen Lebens und Strebens, Wünschens und Bangens, Träumens und Trauerns. Barlach ist Dichter und Bildschnitzer, und sein Stil ist ebenso durch sein Dichten, wie durch den Werkstoff des Holzes und den kubischen Blockcharakter der Skulptur bestimmt. Barlach hat auch Zeichnungen und Steindrucke geliefert, in Stein gemeißelt und sich sogar als Porzellanbildner versucht. Aber er steht vor unserer Phantasie als materialgerechter Holzschnitzer, als Schöpfer von Holzreliefs und Holzstatuen. Unter dem Einfluß einer vorherr-

schenden Zeitströmung und der Lektüre Dostojewskis hat sich sein Dichten und Sehnen auf Rußland geworfen. Barlach ist selbst in Rußland gewesen und hat dort russisches Bauernleben beobachtet. Es gibt ein geflügeltes Wort von der breiten russischen Natur. Barlachs Kunst ist Dostojewski, ist Rußland, ist die breite russische Natur, obgleich er sich auf ein Mittelmaß im Format beschränkt. Meine deutschbaltischen Freunde bezeichneten mir im Kriegsjahr 1918, als ich unter ihnen lebte, den Russen als halb Kind, halb Tier. Die Barlach'schen Menschen sind auch halb tierhaft, halb kindhaft urtümlich. Die Weite und die Öde Rußlands, seine tiefe, tiefe Traurigkeit spiegelt sich in Barlachs Werken wider: große Flächen, wenig Linien. Die Formen eigentümlich verquollen und doch wieder zusammengeballt, man spürt kein Knochengerüst, und doch geht eine ungeheure Kraft von den Barlach'schen Figuren aus, sie sind mit Dynamik geladen. Barlach ist nichts weniger als Klassiker. Von der lateinischen Kultur, von der erhabenen Schönheit der Antike wurde er nicht berührt. Einige nennen ihn Romantiker. Jedenfalls nur im Sinne der Sehnsucht. Denn sein Formenstil ist durchaus ungotisch. Nicht hoch und steil und schlank in die Höhe strebend, vielmehr gedrückt und gedrängt und zusammengeballt. Sein Stil erinnert in gewisser Hinsicht an den urtümlichen Naturalismus in der deutschen Tafelmalerei, ehe sich der Einfluß des Genfer Altars und der Brüder van Eyck geltend machte, an Witz und Multscher (Lübke-Semrau, Bd. III), andererseits aber auch und aus demselben Grunde an die Stilstufe der italienischen Malerei vor dem Auftreten des Masaccio, also an Giotto. Sterndeuter, Wüstenprediger, Vision, Die Verlassenen, Hunger, Russische Bettlerin, Kopf einer Tartarin, Kinderbegräbnis in Rußland — so lauten die charakteristischen Titel seiner Werke. Seine Kunst ist wahr und ernst, von einem tief religiösen Grundzug durchströmt, und niemand wird ihr seine Achtung und

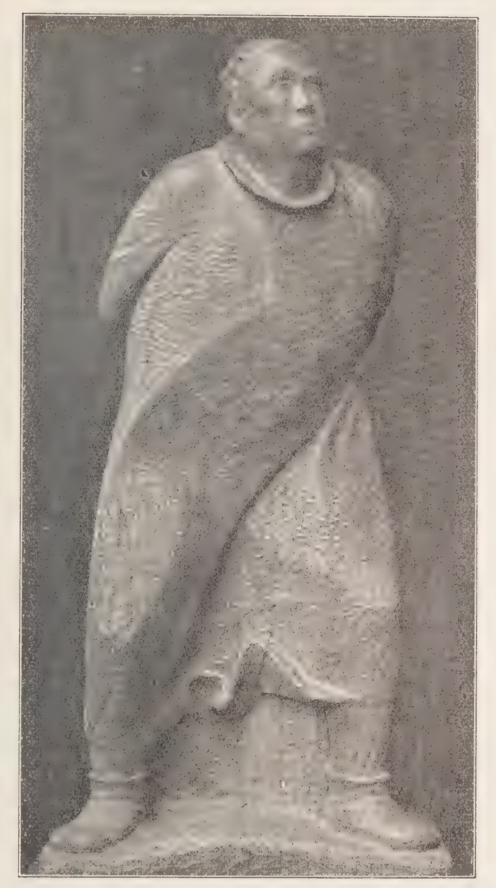


Abb. 333 Mann im Sturm von Ernst Barlach
(Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin)

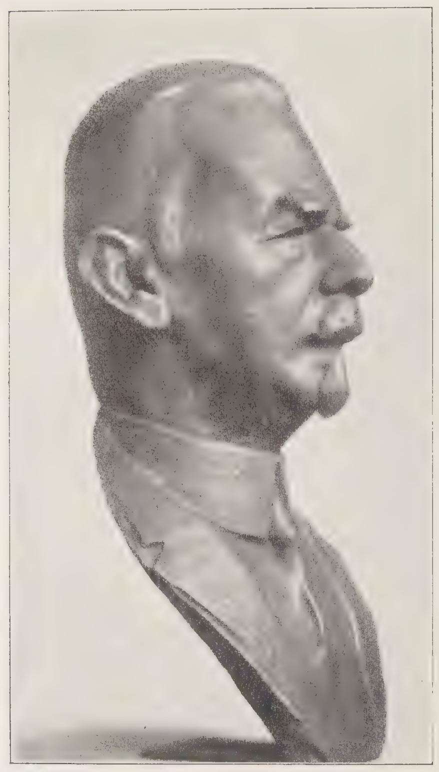


Abb. 334 Büste Heinrich Wölfflin von Edwin Scharff (Aus der Darmstädter Kunstzeitschrift „Deutsche Kunst und Dekoration")

Anteilnahme versagen können. Aber auch niemand, der selbst im deutschen Wesen wurzelt, wird es ohne Bedauern mitansehen, daß sich ein ursprünglich deutscher Künstler so im russischen Wesen verankert hat. Es ist einfach nicht wahr, was man uns heute vielfach einreden will, daß Rußland und Deutschland gleichgestimmt, daß beide „faustische" Nationen seien. Rußland ist nicht faustisch. Goethes deutsches Faustgedicht beginnt mit Lob und Preis der Tat; „Und schreibe getrost: Im Anfang war die Tat" und mündet in eine Verherrlichung tätiger Arbeit aus. Rußland ist passiv, beschaulich, orientalisch. Wer nur einmal im Kriege die Grenze von Deutschland nach Rußland überschritten, hat es mit Schaudern erlebt. Die vorwiegende Stimmung in Rußland ist die der Traurigkeit. Diese Stimmung hat Ernst Barlach mit seinen Werken in geradezu genialer Weise verkörpert. Es handelt sich gleichsam immer um ein vergebliches Sich-anstemmen und Anrennen gegen ein unausweichliches, unbarmherziges Schicksal oder um ein dumpfes Dahinbrüten und Sich-dareinergeben (Abb. 333).

Der geborene Porträtist der Gegenwart ist *Edwin Scharff* (geb. 1887 in Neu-Ulm). Im Jahre 1902 besuchte er in München die Kunstgewerbeschule unter Dasio, dann die Akademie unter Hackl und Herterich. Es folgten anschließend Studienreisen nach Italien (1908), Spanien (1907/08) und Paris (1912/13). Seit dem Kriegsbeginn lebt der Künstler in München. Hier wurde er zum erstenmal durch die Münchner Sommerausstellung 1917 dem breiteren Publikum bekannt und zwar durch die Büste der Schauspielerin A. Mewes (München, Staatsgalerie), die unstreitig die beste Leistung der ganzen Ausstellung bildete. In diesem Werk wie in allen der damaligen Epoche drückt sich ein der ägyptischen Kunst verwandter Geist der Stilisierung aus. In gratiger Kantung begegnen sich die glatten Flächen, die Haarwellen sind mitunter gleich einer Schneewächte hingefegt. Die von höchst persönlicher Lebendigkeit erfüllten Formen erscheinen pikant und kostbar. Das plastische Formgesetz sitzt bei Scharff in den Fingerspitzen. Trotzdem kann man ihn auf keinen Fall einen Artisten nennen[217]), denn obgleich er die Form bis zum äußersten meistert, ja oft eine gewisse Freude an dieser Meisterschaft darlegt, so

ist sie ihm doch letzten Endes nur Mittel zum Zweck, den letzten Ausdruck der Persönlichkeit wiederzugeben. Von der Büste Heinrich Manns (1920) sagt man nicht mit Unrecht, daß alles in ihr ist, die „Göttinnen" und das „Schlaraffenland". Am deutlichsten wird diese psychologische Differenzierung in der Wölfflinbüste der Ausstellung der Münchner Neuen Sezession 1924 (Abb. 334). Während früher die ganze Fläche ohne eigentlichen Brennpunkt im Dienst des Ausdruckes stand, so konzentriert sich dieser hier auf einzelne besonders markante Stellen, auf Auge und Mund, die zugleich ganz summarisch auf ihren einfachsten plastischen Ausdruck gebracht sind. Ihnen dienen alle übrigen Formen, sogar das plastisch wundervolle Ohr, ohne dabei ihr eigenes Leben aufzugeben: An der ganzen Büste gibt es keine tote Stelle, alles atmet gewaltige, überlegene Geistigkeit und Kultur. Diese Wölfflinbüste bildet den Höhepunkt in dem bisherigen Schaffen des Künstlers; ein Darüberhinaus erscheint unmöglich.

Neue Probleme in der expressionistischen Plastik hat in den letzten Jahren *Rudolf Belling* aufgerollt. Sehr rasch überwand seine Neigung zum Geometrisierenden und Gegenstandslosem alle Naturnähe in seinen Werken, denn während frühere Werke von ihm (Boxer, Menschen 1918) noch gliederpuppenartige Bildung zeigten und auch in ihrer Benennung noch an die Welt des Konkreten erinnerten, so ist die Plastik „Dreiklang" 1919 bereits völlig abstrakt und läßt keinen Gedanken an organische Bildung mehr aufkommen (Abb. 335). Zugleich zeigt sie aber mit großer Deutlichkeit das neue Wollen des Künstlers. Belling sieht in dem „Einfangen der Luft" das Raumproblem der modernen Skulptur.[218]) Anders als die Früheren geht er dem Problem der Dreidimensionalität zu Leibe, im abstrakten Gebilde, im „Dreiklang" will er dieses Problem selbst gestalten. Dreiklang ist für ihn Raum- und Formbegriff; im „Dreiklang" sollen wir gleichsam die Dreidimensionalität der Plastik selbst plastisch wieder erleben. Das Streben der Künstler läuft also parallel zur raumschaffenden Baukunst, seine Phantasie verleitet ihn zu Konstruktionen, die entfernte Erinnerungen an den Russen Archipenko wachrufen.



Abb. 335 Dreiklang von Rudolf Belling 1919
Berlin, Nationalgalerie

Sucht man durch Einfühlung dem Gehalt solcher Werke nahezukommen, so kann man wohl auf gewisse verkörperte Gefühle stoßen, doch wird man feststellen, daß wir dem früher gerade vom Expressionismus bekämpften Standpunkt: l'art pour l'art,



Abb. 336 Das „Ich“ von Oswald Herzog

wenn auch in andrer Weise, wieder bedenklich nahe gekommen sind. Noch stärker tritt dies hervor bei *Oswald Herzog,* der zugleich mit Belling eine Gruppe: „Traum, sentimental“ ausstellte, nachdem er schon 1919 auf der Berliner Ausstellung für unbekannte Architekten (in Neumanns graph. Kabinett) von sich reden gemacht hatte. In gleicher Weise wie als Maler (vgl. S. 394) schafft er auch als Bildhauer nach naturalistischen Anfängen (Ekstase 1914) völlig abstrakt, ja er ist der Vertreter einer „absoluten Plastik“. Ohne Personifikation, ohne Allegorie sucht er mit rein aus sich geschöpften absoluten Formen Allgemeingefühle in seinen Werken zu gestalten, die jedoch dem Außenstehenden unverständlich bleiben müssen (Abb. 336).

Damit ist auch die Bildnerei wie die Malerei an dem Endpunkt einer überaus reichen und mannigfaltigen Entwicklung angekommen. Ein Darüberhinaus ist schlechterdings unmöglich.

Die Baukunst

Ihren auch der breiten Masse vernehmlichsten Ausdruck findet jede Kultur in der Baukunst. Hier zeigt sich auch in den letzten Jahrzehnten der grundlegende Neuaufbau des ganzen kulturellen Lebens am deutlichsten, denn durch die zweckhafte Erdgebundenheit werden hier dem Formwillen viel bestimmtere Grenzen gezogen als auf anderen Kunstgebieten. Wohl hat sich in der Baukunst die Wirrnis der Zeit ebenso ausgesprochen wie anderswo, doch hat in ihr der Gesundungsprozeß am kräftigsten und zielsichersten eingesetzt. Ihren ersten Sieg mußte die neueste Baukunst naturgemäß auf dem Gebiet des Industriebaues erringen, denn hier war sie durch den Mangel an historischen Vorbildern ganz auf eigene Füße gestellt. Auch drängte die hier häufige Forderung von früher nie erdachten Dimensionen zu einer neuen Einstellung. Das Ziel, das man nun klar kannte, war, die Bauformen als unmittelbaren physischen Ausdruck der Funktion des Gebäudes erscheinen zu lassen. Am ersten hat dieses Ziel natürlich Amerika erreicht, wo die Baumeister am wenigsten durch historische Wissenschaft zu ästhetischem Formalismus verleitet wurden (bekannte Namen sind hier Richardson und Sullivan). Bald aber versuchte man auch in Europa den konkreten Gegebenheiten des neuen Lebens- und Geschäftsstils ihren sinngemäßen architektonischen Ausdruck zu verleihen. Die mystische Weihestimmung des Religiösen, den gewaltigen Rhythmus der modernen Arbeit verkörpern diese Bauten und oft glaubt man in diesen wuchtig sich auftürmenden Schöpfungen etwas vom Geiste der Gotik zu verspüren. Man glaube ja nicht, diese genialen Ingenieurwerke seien

nur das Ergebnis einer hochentwickelten Rechenkunst, die sich moderner technischer Hilfsmittel bedient; ohne die Annahme intuitiver, ursprünglicher Kräfte wird man sie nie gerecht würdigen können. Im einzelnen fällt vor allem die gegen früher veränderte Funktion des Fensters ins Auge. War das Fenster früher ein selbständiges architektonisches Element und als Unterbrechung der Wand, als negative Flächenfunktion ein Kontrast gegen die Körperlichkeit der Gebäudemasse, so nimmt es jetzt an deren positiver Funktion teil, ist Bestandteil der Fläche selbst, Glied eines über das Gebäude gespannten Musters. — Als Baustoff tritt zu den bisher verwendeten noch der Eisenbeton. Da in ihm bereits das Konstruktive zum Selbstzweck erhoben ist, er andrerseits die gleiche plastische Massenwirkung wie Stein besitzt, so nimmt er bald die erste Stelle ein. Er ermöglicht erst den Bau des modernen Hochhauses (Wolkenkratzer). Dieses ist von Amerika zu uns gekommen und erfreut sich im Gegensatz zu England unter der deutschen Architektenwelt großer Beliebtheit, wie zahlreiche Entwürfe und Wettbewerbe zeigen. Dabei ist man in Deutschland von der veralteten amerikanischen Gruppierung um enge Lichthöfe (unzweckmäßig, kaminartig: Feuergefahr!) zu andren Aufteilungen des Grundrisses übergegangen (Sternform). Dem Schönheitsgedanken sucht man durch Rhythmus der Gliederung und eindringliche Wucht der Silhouette gerecht zu werden. Grundsätzlich ist zum Hochhausbau in Deutschland zu bemerken, daß hier die Wahl der Bauplätze besondere Vorsicht erfordert, denn es wird damit ein ganz neuer Maßstab in unsere Verhältnisse getragen, der leicht den geschichtlich gewachsenen Charakter des Stadtbildes zerstört. Ein Beispiel einer musterhaften Lösung ist der Entwurf des Kaufmannshauses in Köln von H. Pölzig, das in unmittelbarer Nähe des Doms geplant ist, aber keinen fremden Klang ins Bild trägt.

Unter allen Problemen der modernen Stadtbaukunst ist nach dem Kriege das Wohnungsbauproblem, das Siedlungsproblem an erste Stelle getreten und interessiert in gleicher Weise den Volkswirt wie den Ingenieur und den Architekten. Lange Zeit hatte man die „Großstadt“ mit ihren Schäden als den unabänderlichen Ausfluß des derzeitigen Materialismus hingenommen, ja ihr als dem Brennpunkt aller internationalen Beziehungen einen gewissen Respekt bewiesen und sich damit begnügt, diesen Komplex verwirrender Vielheiten auf mechanischem Weg lebensfähig zu gestalten. Unter dem wachsenden Druck des Großstadtelendes begriff man um die Jahrhundertwende das Fehlerhafte der alten Versuche, die nur die Auswüchse beseitigten und ging ab von dem Ausbau der Großstadt als Siedelung. Bei der Erneuerung der Siedlungsweise bediente man sich nun der gegebenen technischen und ökonomischen Hilfsmittel (Hygiene usw.) und man sah, daß die Zusammendrängung der Industrie- und Handelszentren, die hauptsächlich zur Großstadtbildung führte, nicht nötig war. Rohmaterial und Fertigfabrikat sind leicht überallher und überallhin zu befördern, den Ein- und Verkauf betätigt die Abwicklungsstelle im Handelszentrum, die Verbindung zur Arbeitsstätte stellt Telephon, Telegraph, Radio, Auto, Flugzeug leicht her. Dabei ist (wie man an solcherart organisierten Betrieben jetzt schon sehen kann) eine wesentliche Ersparnis zu verzeichnen, denn die Körper- und Nervenkraft des Arbeiters, der z. B. nahe bei der Fabrik in einer sauberen, hygienischen Arbeiter-Kleinwohnungskolonie in der Provinz wohnt, bleibt viel länger erhalten, da sie nicht durch lange Fahrten von und zur Arbeitsstätte, durch den Lärm und die Verlockungen der Großstadt usw. dauernd belastet wird.[219]) So strebt die moderne Stadtbaukunst nach der Zerschlagung der Großstadt und das Endziel ist: das Einfamilienhaus mit Garten, das zugleich einen wichtigen Faktor in der sittlichen Erneuerung eines Volkes darstellt.

Einer der kühnsten Neuerer auf dem Gebiet der neuesten Baukunst ist *Bruno Taut,* der mit Wort und Tat für seine Ideen wirbt und dessen Forderung nach far-

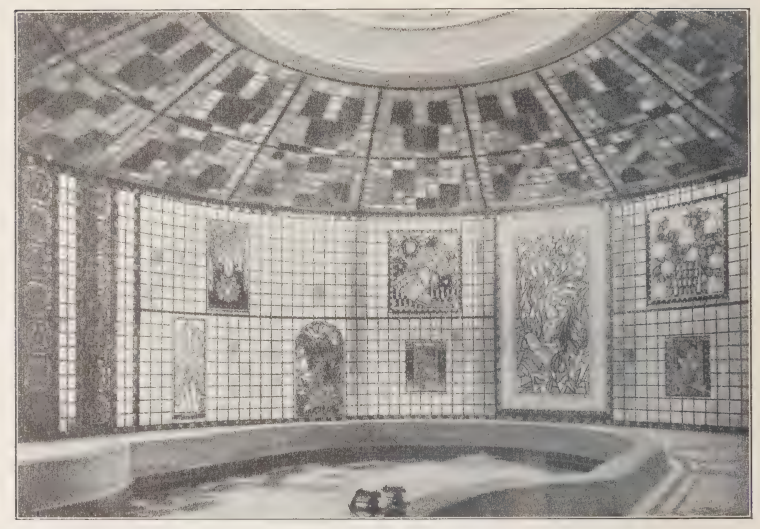


Abb. 337 Inneres des Glashauses von Bruno Taut
(Aus „Wasmuths Monatshefte für Baukunst")

biger Architektur bereits von weiten Architektenkreisen entsprochen wird. „Wir wollen keine farblosen Häuser mehr bauen und erbaut sehen..." „Nicht allein die grüne Sommerlandschaft, sondern gerade die Schneelandschaft verlangt dringend nach Farbe..."[220]) Dabei beruft sich Taut auf Holland und viele andre Gegenden, z. B. Rußland, wo sich der farbige Hausbau aus früheren Zeiten bis heute erhalten hat. Grundsätzlich kann man diese Ideen nur begrüßen, denn dem eintönig grauen oder schwarz-weißen modernen Gesellschaftsmenschen ist die Freude an der Farbe und damit auch der feine Geschmack und Sinn für gute Farbenharmonie, der gerade den Holländer des 17. Jahrhunderts so sehr auszeichnet, und den sich dank der Buntheit ihrer Kleidung auch unsere Frauenwelt bewahrt hat, völlig verloren gegangen. Aber nicht zu jeder Landschaftsphysiognomie paßt farbige Architektur. Ich denke an eine italienische Landschaft Seewalds, wo gerade das sonnenglänzende Weiß einer Hauswand der sprühend-buntfarbigen Natur den künstlerischen Ton gibt. Auch wird man stets gut tun, den an Ort und Stelle naturgegebenen Baustoff nicht zu verleugnen (Haustein, Kalkstein), denn die Natur schafft immer harmonisch. In der Großstadt, wo das Landschaftliche ohnehin ziemlich ausgeschaltet ist, wird man farbige Architektur schon eher sehen können, am besten natürlich auf der Weiße des Schnees, daher hat sich auch im Alpenvorland das bunte Haus von jeher erhalten. — Bruno Taut ist ein Mensch von stärkster geistiger Lebendigkeit und ungeheuer fruchtbar an Ideen, die aber infolge der sprunghaften Beweglichkeit seines Geistes nicht selten unvollendet bleiben. Stark beeinflußt wurde er von dem Dichter Scheerbart; von diesem stammt auch die Anregung zur Verwendung von Eisen und buntem Glas als Baustoff neben dem Eisenbeton. Taut hat mit phantasievoller Verbindung dieser Materialien sehr feine Wirkungen erreicht, wie das farbige Glashaus der Werkbundausstellung in Köln 1914 zeigte (Abb. 337). Alle seine Bauten beweisen, daß der Künstler aus einer

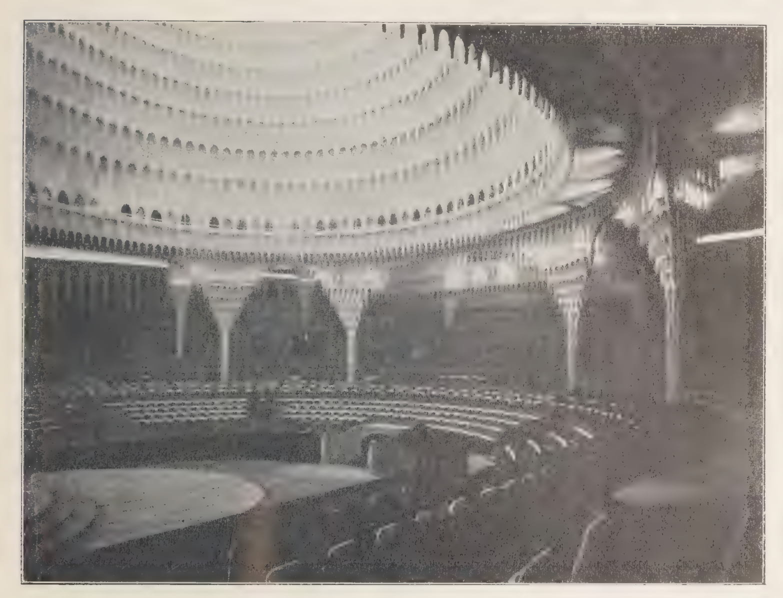


Abb. 338 Zuschauerraum des Großen Schauspielhauses in Berlin von Hans Pölzig
(Aus „Wasmuths Monatshefte für Baukunst")

unbegrenzt reichen Phantasie schöpft, die sich an den besten Beispielen indischer Baukunst befruchtet.[221]) Daher stammen auch gewisse phantastisch-krause Formen, die zeitweilig auftreten. Eine Reihe von märchenhaften Phantasieentwürfen, die des Künstlers Reichtum an Formvorstellung am deutlichsten kennzeichnen, sind nur Entwürfe geblieben. Was jedoch Wirklichkeit wurde (Turbinenhaus der Firma Peter Harkert & Sohn, Dampfwaschwerk Rübetanz), zeigt eine Kraft, von der auch die Zukunft noch lange Anregung empfangen wird.

Wohl unsere stärkste Persönlichkeit auf baukünstlerischem Gebiet ist *Hans Pölzig* (geb. 1869). Er wurde 1914 als Direktor an die Kgl. Akademie für Kunst und Kunstgewerbe nach Breslau berufen, von hier nach Dresden und schließlich in seine Vaterstadt Berlin. Sein künstlerisches Streben verneint alle Tradition, aber nicht im Sinne eines völligen Fernhaltens davon, sondern indem er sie meistert, sich daran bereichert, indem er sie innerlich völlig verarbeitet. So hat er alle lernbaren Werte der Akademien in sich aufgenommen, aber nur, um damit sein angeborenes Architekturtalent anzuregen. Darum lassen auch seine Werke akademische Geschmeidigkeit vermissen, wirken aber dafür nie langweilig. Seine ersten Bauten, wie das Rathaus in Löwenberg in Schlesien, lassen noch Parallelen zu anderem zu, auch die Bauten der Breslauer Jahrtausendausstellung 1913 erinnern noch an klassische Vorbilder. Doch kann man hier in der spartanisch-klaren Gliederung und der festlich stimmenden Kuppel bereits das Arbeiten eines bestimmten, neuartigen Formwillens feststellen. Zugleich zeigt der Unterbau, wie die Bauelemente nach den Erfordernissen der neuen Technik umgewandelt werden können. Ganz als Neuschöpfer wirkt Pölzig erst in seinen Fabrikgebäuden. Aus den organischen Grundbedingungen eines baukünstlerischen Vorwurfs schält er hier das

Wesentliche heraus und steigert es in künstlerischer Weise durch große klare Gliederung und natürliche schöne Verhältnisse zum Ausdruck des Elementaren, Naturgewordenen, wie ihn dorische Tempel, das Kolosseum, das gotische Münster und ähnliche Bauten zeigen. Ein ungeheures Lebensgefühl äußert sich in diesen Werken, die in ihrem Drang zum Kolossalen, zur äußersten Nutzung der Möglichkeiten Ähnlichkeit mit der Gotik und ihren umstürzlerischen Konstruktionsbestimmungen zeigen (z. B. das Ulmer Münster faßte zur Zeit seiner Anlage $2\frac{1}{2}$ mal soviel Menschen als die Stadt besaß). Leider sind alle diese modernen Bauten Pölzigs infolge der Ungunst der Zeitverhältnisse Projekte geblieben (Haus der Freundschaft in Konstantinopel, Festspielhaus in Salzburg usw.) und das einzige Mal, wo seine Ideen zur Ausführung kamen (Großes Schauspielhaus in Berlin, vgl. Abb. 338), mußte sich sein Formwille die engsten Fesseln anlegen lassen. Was er trotz allem aus diesem Raum, der erst Markthalle, dann Zirkus war, geschaffen hat, ist hervorragend. Obwohl vorbereitet durch die originelle Gliederung und Farbe des Äußeren ist man doch überwältigt von der Stalaktitenkuppel im Innern. Hans Pölzig sieht eben in einer Bauaufgabe keine Gelegenheit zur Wiederholung konventioneller Typen oder zur Schaustellung akademischer Gewandtheit, sondern ein Problem, für das die einzig mögliche Lösung gefunden werden muß. In ihm ist der deutschen Baukunst eine Persönlichkeit erstanden, die mit selbständiger, naiver Auffassung reiche Phantasie und stärkste ursprüngliche Gestaltungskraft verbindet.

* * *

Damit schnurrt der Faden unserer Darstellung ab, nicht der der Entwicklung. Wohin wird diese führen? — Der Geschichtsschreiber ist kein Wahrsager. Wohl aber ist auch er, wie jedermann, berechtigt, innige Hoffnungen und leidenschaftliche Wünsche zu hegen. Wenden wir uns noch einmal der frei bildenden Kunst, der Bildnerei und Malerei, zu, so ist zu hoffen, daß sie wieder Anschluß an die junge, ewig blühende Natur suchen und finden möge. Anzeichen dafür sind genug vorhanden und die gänzliche Ausschaltung des „imitativen" Momentes hat ihr wahrlich nicht zum Segen gereicht. Gewiß, die Kunst soll keine bloße Kopie der Wirklichkeit geben, aber ebenso wenig darf sie an den mannigfaltigen Wundern der Natur, die in dem unvergleichlich schönen und geistvollen Aufbau und der Gliederung des menschlichen Körpers gipfeln, gleichgültig und achtlos vorüber gehen, allein in ihre Abstraktionen verloren. Der menschliche Körper, einst der Gegenstand heißen künstlerischen Ringens wie für Raphael so für unseren Albrecht Dürer, möge auch wieder unsere Künstler zu einer des Naturvorbildes würdigen Wiedergabe begeistern! — Für unsere deutsche Kunst aber sei der glühende Wunsch ausgesprochen, daß sie aus allen frisch sprudelnden Quellen unseres unerschöpflichen Volkstums neu gespeist werde. Gegen den Internationalismus der Umsturzjahre haben sich starke ursprüngliche Kräfte geregt. Die Familienforschung verankert unser Denken und Fühlen im Leben der Vorfahren. Eine unbändige Freude an der Erforschung der Geschichte unseres Volkes ist neu erwacht. Mit Feuereifer erforschen wir das Lied, das Märchen, die Kunst, die Sage unseres Volkes. Die Jugendbewegung aber sucht, richtig verstanden, auf fröhlichen Fahrten durch deutsche Landschaft und ursprünglich gewachsene Städte, die das Wesen unserer Ahnen getreulich widerspiegeln, die deutsche Seele zu erwandern. Nur, wenn der Deutsche sich selbst gefunden, wird er imstande sein, aus sich heraus eine reine, starke, wahrhaft deutsche Kunst hervorzubringen.

Zusammenfassende Literatur

Richard Muther, Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert. 3 Bände. München 1893/94.

Richard Muther, Geschichte der Malerei. 3 Bände. Leipzig 1909.

Julius Meier-Graefe, Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst. 2 Bände Text und 1 Band Tafeln. Stuttgart 1904.

Karl Scheffler, Die moderne Malerei und Plastik.

Die deutsche Jahrhundert-Ausstellung zu Berlin 1906. 2 Bände. München 1906. — Ferdinand Laban, Die deutsche Jahrhundert-Ausstellung. Kunst für Alle, 1906, S. 265. — Franz Dulberg, Die deutsche Jahrhundert-Ausstellung, Leipzig 1906. S.-A. aus der Zeitschrift für bildende Kunst. — Deutsche Jahrhundert-Ausstellung. Sonderheft der Düsseldorfer Monatshefte für deutsche Art und Kunst. — Joseph Kern, Die deutsche Jahrhundert-Ausstellung. Ein Erinnerungsblatt, Berlin 1906. — Georg Fuchs, Deutsche Form. Betrachtungen zur deutschen Jahrhundert-Ausstellung. München und Leipzig 1907.

Cornelius Gurlitt, Die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts. 3. Aufl. 1907. Neue Ausgabe unter dem Titel: Die deutsche Kunst seit 1800. Berlin 1924.

Karl Scheffler, Die Nationalgalerie zu Berlin. Berlin 1912.

Richard Hamann, Die deutsche Malerei im 19. Jahrhundert. Leipzig und Berlin, B. G. Teubner 1914.

Fritz Burger, Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. Handbuch der Kunstwissenschaft. Berlin-Neubabelsberg, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1915.

Hermann Bahr, Expressionismus. München 1920.

Ludwig Justi, Deutsche Malkunst im 19. Jahrhundert. Berlin, Julius Bard, 1921.

Fritz Knapp, Die künstlerische Kultur des Abendlandes. Bd. III: Die malerische Problematik der Moderne (vom Klassizismus zum Expressionismus), Bonn und Leipzig 1922.

Karl Woermann, Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker. Band VI: Die Kunst der jüngeren Neuzeit von 1750 bis zur Gegenwart. 2. Aufl. Leipzig 1922.

Joseph Strzygowski, Die bildende Kunst der Gegenwart. 2. Aufl. Wien 1923.

Paul Ferdinand Schmidt, Die Kunst der Gegenwart. Berlin-Neubabelsberg.

Anton Springer, Handbuch der Kunstgeschichte. V. Von 1800 bis zur Gegenwart. Bearbeitet von Max Osborn. 8. Aufl. Leipzig 1921. 9. Aufl. Leipzig 1925.

Kataloge: Katalog der Neuen Staatsgalerie. 2. Aufl. München 1921.
Deutsche Malerei in den letzten fünfzig Jahren. Ausstellung von Meisterwerken aus öffentlichem und privatem Besitz 1924. Neue Staatsgalerie München 1924.

Anmerkungen

[1]) *John Ruskin,* Ausgewählte Werke. Vollständige Übersetzung. Leipzig, später Jena. 1900/04. — Vgl. auch Teil I dieses Buches Seite 167 Anm. 89. La grande encyclopédie. Paris. 28. Band, S. 1145.

[2]) *R. Muther,* Ein Jahrhdt. franz. Malerei. Berlin 1901.

[3]) *Springer-Osborn,* Die Kunst von 1800 bis zur Gegenwart.

[4]) *Thomson,* The Barbizon School of Painters: Corot, Rousseau, Diaz, Millet, Daubigny etc. London 1902. — *Walter Gensel,* Die Meister des Paysage intime. „Kunst für Alle" 1904, S. 225.

[5]) *L. Roger-Milès,* Corot. Paris 1891.

[6]) Die Entwicklung Corots ließ sich in der Sammlung Moreau, Musée des Arts Décoratifs (Tuilerien) klar erkennen. Bedeutende Corots d. Zt. auch in der Privatsammlung des Herrn Paul Gallimard in Paris. — Übrigens wird gerade Corot außerordentlich viel gefälscht.

[7]) *F. Henriet,* Ch. Daubigny et son œuvre. Paris 1878.

[8]) *Eduard Fuchs,* Die Karikatur der europäischen Völker vom Altertum bis zur Neuzeit. Mit 500 Illustrationen und 60 Beilagen hervorragender und seltener Kunstblätter in Schwarz- und Farbendruck. Berlin. — Ders., Die Karikatur der europäischen Völker vom Jahre 1848 bis zur Gegenwart. Mit 515 Illustrationen und 65 Beilagen hervorragender und seltener Kunstblätter in Schwarz- und Farbendruck. Berlin 1903.

[9]) *J. Meier-Graefe,* Impressionisten. Mchn. u. Lpzg. 1907. — Die franz. Maler des Kaiserreiches. *Georges Grappe,* C. G. Berlin, Verlagsanstalt für Literatur und Kunst.

[10]) *Klossowski,* Honoré Daumier, Mchn. 1908. — Henry Marcel, D. Paris 1908.

[11]) *A. Sensier,* La vie et l'œuvre de J. F. Millet. Paris 1881. — *L. Roger-Milès,* Le paysan dans l'œuvre de J. F. Millet. Paris. — *R. Graul,* J. F. M. Ztschr. f. bild. Kunst, N. F. II, S. 29. Lpzg. 1891. — *Michel,* J. F. M. Paris 1895. — *W. Gensel,* Millet und Rousseau. Bielefeld und Leipzig 1902. — *H. Alfred Schmid* in „Das Museum".

[12]) Katalog Nr. 115 A. Abb. im klassischen Bilderschatz Bd. IX Nr. 1225. — Vgl. zu diesem Abschnitt auch *Muther,* Gesch. der Malerei Bd. III, S. 183 ff.

[13]) *P. Mantz,* Gazette des Beaux Arts. Paris 1878. — *Gros-Kost,* C., souvenirs intimes. Paris 1880. — *H. Billung,* Beilage zur Allgem. Ztg. 1880, 240. — *Emile Zola,* Mes Haines, Paris, S. 21 ff. — Bibliothek hervorragender Kunstschriftsteller. 1. Band: Emile Zola, Malerei. Mit einer Einleitung von Hermann Helferich. Berlin. — *Lemonnier,* Les peintres de la vie. Paris 1888. — *Walther Gensel* in „Das Museum", Berlin u. Stuttgart. VIII. Jahrg. 7. Lieferung. — *Richard Muther,* C. in „Die Kunst", Berlin (1908).

[14]) Vom Jahre 1870, im Louvre zu Paris; eine der Vorarbeiten dazu in der Berliner Nationalgalerie Nr. 891.

[15]) Kunst und Künstler, Jahrg. VI, S. 250.

[16]) *Rich. Hamann,* Der Impressionismus in Leben und Kunst. Köln 1908. — *Werner Weisbach,* Impressionismus. Ein Problem d. Malerei in d. Antike u. Neuzeit. 2 Bde. Berlin 1910/11.

[17]) Kunst und Künstler, Jahrg. VI, S. 247 ff.

[18]) Ich stütze mich hier auf mündliche Mitteilungen des Pariser Kunstsammlers Paul Gallimard, der — ursprünglich Architekt — die Bewegung miterlebte und mit ihren Vertretern freundschaftlich verkehrte.

[19]) *Zola,* Mes haines, S. 327. Paris. — Bibliothek hervorragender Kunstschriftsteller, vgl. Anm. zu Courbet. — *Ferdinand Laban,* Im 20. Jahre nach Manets Tode. (Mit genauer Angabe der Manet-Literatur.) Zeitschrift für bildende Kunst. Jahrg. XV, 1903. Heft 2, S. 25. — *Hugo von Tschudi,* Edouard Manet. 2. Aufl. Eine Monographie. Berlin. — *Meier-Graefe,* Manet und sein Kreis. Berlin 1903. — Derselbe, Impressionisten. München und Leipzig 1907. — *Emil Waldmann,* E. M. in der Sammlung Pellerin. Kunst und Künstler VIII, S. 387.

[20]) *P. Lefort,* Th. Ribot. Gazette des Beaux Arts 1891. II. S. 298.

[21]) *A. Jullien,* Fantin-Latour. Paris 1909.

[22]) *Gustav Pauli,* Raffael und Manet. Monatshefte für Kunstwissenschaft. I. Jahrg. S. 53.

[23]) Vgl. dazu *Max Liebermann,* Ein Beitrag zur Arbeitsweise Manets. Kunst und Künstler, VIII, S. 483.

[24]) *Théodore Duret,* Les peintres impressionistes. Paris 1879. In deutscher Übersetzung: Die Impressionisten. Berlin, Bruno Cassirer.

[25]) *Meier-Graefe,* Impressionisten. München und Leipzig 1907. — Derselbe, P. C. Erweiterte Einzelausgabe. Ebenda 1910. — Sehr aufschlußreich, wie immer, die Darlegungen Ludwig Justis in seinem vortrefflichen Werk: Deutsche Malkunst im 19. Jahrhundert. Amtliche Veröffentlichung der Nationalgalerie. Berlin 1921.

[26]) „Il n'y a pas de ligne, il n'y pas de modelé, il n'y a que des contrastes. Ces contrastes, ce ne sont pas le noir et le blanc qui les donnent; c'est la sensation colorée. Du rapport exact des tons résulte le modelé. Quand ils sont harmonieusement juxtaposés et qu'ils y sont tous, le tableau se modèle tout seul. — On ne devrait pas dire modeler, on devrait dire moduler. — Le dessin et la couleur ne sont point distincts; au fur et à mesure que l'on peint ou dessine; plus la couleur s'harmonise, plus le dessin se précise. Quand la couleur est à sa richesse, la forme est à sa plénitude. Les contrastes et les rapports des tons, voilà le secret du dessin et du modelé." (Nach Maier-Graefe, „Paul Cézanne", S. 14.)

[27]) *Julius Meier-Graefe,* Auguste Renoir, Mchn. 1911. — Ders., Kunst u. Künstler, X, S. 174.

[28]) *Max Liebermann,* D. Vierte Auflage. Berlin 1909.

[29]) *Ivanhoé Rambosson* — Paris, E. Carrière. Deutsche Kunst und Dekoration, XIX, S. 13.

[30]) *Bénédite,* C. Paris 1902.

[31]) *Maurice Denis,* H. E. Cross. Kunst und Künstler. 1906/07. S. 374. 1910/11. S. 194.

[32]) Berlin 1911. S. 74 ff. und S. 101 ff.

[33]) *A. Baignières,* Puvis de Chavannes Gaz. des B. A. 1881. I. S. 416. — *J. Buisson,* Puvis de Chavannes Gaz. des B. A. 1895. II. S. 171, 293. — *M. Vachon,* Puvis de Chavannes. Paris 1896. — *L. Bénédite,* Les dessins de Puvis de Chavannes au musée du Luxembourg. Paris 1900. — *Golberg,* Puvis de Chavannes. Paris 1901.

[34]) *P. Flat,* Le Musée Gustave Moreau. Étude sur G. Moreau, ses œuvres, son influence. Paris 1898. — *Renan,* Gustave Moreau (1826—98). Paris 1899.

[35]) *Marthold,* Histoire de la lithographie. Paris. — *G. Fritz,* Handbuch der Lithographie und des Steindruckes. I. Band: Handbuch der Lithographie. Halle 1902. — *R. Graul,* Die Lithographie von ihrer Erfindung bis zur Gegenwart. Mit 2 Anhängen: Die Schabkunst im 19. Jahrh. und die modernen Techniken graph. Vervielfältigung. Wien, Gesellsch. f. vervielfältig. Kunst. — Modern Etching and Engraving, European and American. Spezial-No. des Studio. 1903.

[36]) *Gustav Ecke,* Méryon u. die Romantik. Erlanger Dissertation. W. S. 1921/22. Manuskript. — *Goesta Ecke,* Charles Méryon, Meisterwerke der Graphik, Band XI. Leipzig (1923).

[37]) Die Maler von Montmartre (Willette, Steinlen, T.-Lautrec, Léandre) von Erich Klossowski, Bd. XV der „Kunst", herausgeg. von Muther. — *L. Morin,* Quelques artistes de ce temps: Jules Chéret; Daniel Vierge; Auguste Lepère; Louis Legrand; Henri Rivière; Joseph Chéret. Paris 1898. — *J. Meier-Graefe,* Toulouse-Lautrec. Bd. XI der „Kunst".

[38]) *Fr. Haack,* Kunst für Alle. 1896. 11. Jahrg., S. 369. — M. *Martersteig,* G. S. 2. Aufl. in Muthers Kunst, XXI. Berlin, nach 1900. — *Fred,* Giovanni Segantini. Wien 1901. — G. S., Sein Leben und seine Werke, herausgeg. vom K. K. Ministerium f. Kultus und Unterricht. Text von *Franz Servaes.* Wien. „Volksausgabe", Leipzig. — *(Avenarius),* Kunstwart. Jahrgang 21, S. 81 ff. — G. S.s Schriften und Briefe. Herausgeg. u. bearbeitet von *Bianca Segantini.* Leipzig o. J. (1909). —

[39]) Vgl. den Aufsatz des Künstlers „Intorno al nocciolo della questione" in der „Idea liberale, Milano, 29. Dicembre 1895" und die dem „Catalogo di 90 opere del Pittore Segantini. Milano 1894" beigedruckten Briefe. Aus seinen ausführlichen Darlegungen ist in unserm Text nur das Wesentlichste wiedergegeben.

[40]) Kunst für Alle, 1910. XXVI. S. 51.

[41]) *Henri Hymans,* Belgische Kunst des 19. Jahrhunderts. Leipzig 1906. — Ausstellung belgischer Kunst (Katalog). Berlin 1908.

[42]) *G. Vanzype,* E. Laermans. Brüssel 1908.

[43]) *E. Ramiro,* F. R. Paris 1905. — *Fr. Blei,* Muthers „Kunst" Nr. 47. 2. Aufl. Berlin 1908. — Vgl. auch Zeitschrift für bildende Kunst XIII, 1902, S. 146.

[44]) *Kurt Erasmus,* G. H. Breitner. Kunst für Alle. 1911. XXVI. S. 305.

[45]) *Max Liebermann,* Jozef Israëls. 4. Aufl. 1911. — Vgl. auch *Josef Israels,* Spanien. Berlin 1911.

[46]) Dänische Maler. Düsseldorf und Leipzig. K. R. Langewiesche. „Die blauen Bücher".

[47]) C. L. Bei uns auf dem Lande. Berlin o. J. (1907). — C. L. Das Haus in der Sonne. Düsseldorf und Leipzig, o. J. „Blaue Bücher" von Karl Robert Langewiesche. — *K. G. Laurin,* C. L. Zeitschrift für bildende Kunst. N. F. Leipzig 1904. XV. S. 18. — *Axel Gauffin,* Kunst für Alle. 1911. XXVI. S. 291.

[48]) Vgl. den Aufsatz des Berliner Malers Walter Leistikow über A. Z. in der Zeitschrift f. bild. Kunst, 39. Jahrg., S. 3.

[49]) Vgl. *Muther,* Geschichte der Malerei 1909. Bd. III. S. 333.

[50]) *M. Linde,* E. M. und die Kunst der Zukunft. Berlin (1903). — Vgl. auch die Zeitschrift Kunst und Künstler.

[51]) Abb. Kunst und Künstler II. S. 489 und 492, V, S. 235.

[52]) *J. Norden,* Von russischer Kunst. Zeitschrift für bildende Kunst. N. F. VI. S. 123. Leipzig 1895. — *J. Grabar,* Zwei Jahrhunderte russischer Kunst. Ebenda XVIII. S. 58. Leipzig 1907. — *A. Benois,* L'école Russe de peinture St. Petersburg 1907.

[53]) *Zabel,* Wereschtschagin. Bielefeld und Leipzig 1901.

[54]) *O. Bie,* C. S. Berlin 1907. — Vgl. auch *H(eilbut),* C. S. Kunst und Künstler II, S. 63. — *Pawel Barchan,* Sawely Ssorin, Deutsche Kunst und Dekoration, 1924, S. 117.

[55]) *Hubbard,* Whistler. New York 1902. — *H. W. Singer,* W. in Muthers „Kunst". Berlin 1904. — *B. Sickert,* W. London 1908. — *E. R. u. J. Pennell,* W. London 1908. — Vgl. auch *Whistler,* The gentle art of making ennemies. London 1890.

[56]) *L. Bénédite,* The work of Fr. Brangwyn. London 1905.

[57]) *R. Klein,* A. B. in Muthers „Kunst" V. Berlin o. J. — *A. Symons,* A. B. Paris 1907. — *R. Ross,* A. B. London 1909.

[58]) Böcklinwerk, herausgeg. von der Verlagsanstalt f. Kunst u. Wissenschaft. München. Vier Bände. Band IV mit einer Biographie von *Heinrich Alfred Schmid* und einem Verzeichnis der Werke Böcklins. — *Guido Hauck,* Arnold Böcklins Gefilde der Seligen und Goethes Faust. Berlin 1884. — *Berthold Haendke,* A. B. in seiner historischen und künstlerischen Entwicklung. Hamburg 1890. — *Carus Sterne,* A. B.'s Fabelwesen im Lichte der organischen Formenlehre. Gegenwart 1890, 37, S. 21. — *Friedrich Haack,* B. und Klinger. Eine vergleichende Charakteristik. Die Kunst für Alle. 1895. Jahrgg. XI. S. 1. — *Karl Neumann,* Der Kampf um die Neue Kunst. Berlin 1896, S. 251. — *Max Georg Zimmermann,* Kunsthalle 1897, 15. Okt. — *Friedrich Haack,* A. B. Zeitschrift f. bild. Kunst, 9. Jahrg., 1897/98, S. 5. — *Heinrich Wölfflin,* A. B. Festrede, gehalten am 23. Okt. 1897. S.-A. aus dem Basler Jahrbuch 1898. — *Heinrich Alfred Schmid,* A. B., S.-A. aus dem „Pan". — *Hugo von Tschudi,* Kunst für Alle. 1901, Heft 11. — *Hermann Grimm,* Fragmente 1901. — Kunstwart, 14. Jahrg., 1901, Heft 9. — *Avenarius,* Reclams Universum, 14. Jahrg., Heft 3, und Böcklin, Ein Führer durch seine Kunst. 1902. — *Gustav Flörke,* Zehn Jahre mit Böcklin. München 1901. — *Rudolf Schick,* Tagebuchaufzeichnungen 1866, 68, 69. Herausgegeben von v. Tschudi. Berlin 1901. — *Gottfried Niemann,* Richard Wagner und A. B. Leipzig 1904. — *Fritz von Ostini,* B. Bielefeld und Leipzig 1904. — *Julius Meier-Graefe,* Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst. Stuttgart 1904 und Ders., Der Fall Böcklin und die Lehre von den Einheiten. Ebenda 1905. — Dagegen *Henry Thode,* Böcklin und Thoma. 8 Vorträge über neudeutsche Malerei. 1905. — *Hanns Flörke,* Der Dichter A. B. München u. Leipzig 1905. — *J. Manskopf,* B.s Kunst und die Religion. München 1905. — Neben meiner Kunst. Flugstudien, Briefe und Persönliches von und über A. B. herausgegeben von *Ferdinand Runkel* und *Carlo Böcklin.* Mit 125 Illustrationen. Berlin-Charlottenburg 1909. — *Franz Frank,* Drei unbeachtete Entwicklungslinien der Malerei des 19. Jahrhunderts. Erlanger Doktordissertation 1921. Nur Manuskript.

[59]) Heinrich Wölfflin wurde in Winterthur im Jahre 1864 geboren als Sohn des Philologieprofessors Eduard Wölfflin. Wölfflin stellt sich auch in seinem ganzen Wesen als Urschweizer dar.

[60]) *Paul Heyse,* Ein Wintertagebuch (Gardone, 1901—02). Stuttgart und Berlin 1905.

[61]) Böcklin hat Bayersdorfers ausdrucksvolle Züge der Nachwelt überliefert. Das Bildnis dient auch Bayersdorfers hinterlassenen Schriften als Titelbild.

[62]) *Franz Frank,* Drei unbeachtete Entwicklungslinien der Malerei des 19. Jahrhunderts; vgl. Anm. 58.

[63]) *Ludwig Justi* a. a. O. S. 191.

[64]) *Rudolf Schick*, Tagebuchaufzeichnungen. Berlin 1901. — *Flörke*, Zehn Jahre mit Böcklin. München 1901.

[65]) *Konrad Fiedler*, H. v. M. München 1889 (1 Bd. Text, 1 Bd. Tafeln). — *Karl v. Pidoll*, Aus der Werkstatt eines Künstlers. Luxemburg 1890. — *Heinrich Wölfflin*, Zeitschr. f. bild. Kunst 1892, Heft 4. — *P. Schubring*, Hans von Marées, Fresken in Neapel in: Kunst für Alle XVII, 169 ff. — (Eine abweichende Beurteilung veröffentlichte *H. Holland* in der Allgemeinen Deutschen Biographie. 52. Band, S. 190 ff.) *Adolf Hildebrand*, Beilage d. Münchener Neuesten Nachrichten. 1908, Nr. 153 und 1909 Nr. 6. — *Julius Meier-Graefe*, H. v. M. 3 Bände. München und Leipzig 1910. — Vgl. auch die Beurteilung von *Scheffler* und *Justi* in ihren unter „Zusammenfassende Literatur“ aufgeführten Büchern.

[66]) *Corn. Gurlitt*, H. Th. Kunst unserer Zeit. 1890. I. 55. — *Hans Thoma* und *Henry Thode*, Federspiele. Frankfurt a. M., Keller, 1893. — H. Th., 18 Photographien nach den Originalen des Meisters. Text von *Henry Thode*. München, Hanfstaengl, 1892. — *F. H. Meissner*, Hans Thoma. Leipzig 1900. — *Servaes*, Hans Thoma. Berlin 1901. — *Fritz von Ostini*, H. Thoma. Bielefeld und Leipzig 1901. — *Otto Julius Bierbaum*, H. Th. in „Die Kunst“, herausgeg. von Muther, Berlin. — *H. Th.* Ein Buch seiner Kunst, herausgeg. von der Freien Lehrer-Vereinigung für Kunstpflege. Mainz 1906. — *Hans Thoma*, Im Herbste des Lebens. München 1909. — Klassiker der Kunst. XV. Th., Des Meisters Gemälde in 874 Abbildungen. Herausgeg. von *Henry Thode*. Stuttgart u. Leipzig 1909. — Vgl. auch besonders *Justi*, Deutsche Malkunst im 19. Jhdt. 1921. — Die obige Darstellung beruht auch z. T. auf einer Unterhaltung mit dem Altmeister in seiner Werkstatt.

[67]) Courbet wurde zu Ornans in der Franche Comté geboren.

[68]) Die Laufenburger Stromschnellen sind im Beginn des 20. Jahrhunderts einem Elektrizitätswerk zum Opfer gefallen.

[69]) *Emil Lugo*, Zeichnungen und Aquarelle. Mit einem Vorworte von Dr. *Siegfried Graf Pückler-Limburg*. München, Friedrich Rothbarth, 1903.

[70]) Kunstwartmappe. — *Wilh. Hausenstein*, K. H. Ztschft. März 1911, S. 17. — *Herrmann Gottschalk*, Zügel u. Haider, ebenda, S. 126.

[71]) W. St. — Herausgegeben von der freien Lehrer-Vereinigung für Kunstpflege. Mainz 1907.

[72]) *Gronau*, Leibl. Bielefeld u. Leipzig 1901. — *Karl Neumann* in „Das Museum“. — *Hans Rosenhagen*, Würdigungen: Chodowiecki, Menzel, Knaus, Leibl, Trübner, Piglhein, Segantini, Böcklin; vgl. Kunst f. Alle, XVII, S. 312. — *Konrad Lange*, Gemälde-Sammlung zu Stuttgart, 2. Aufl. 1907. — *Julius Mayr*, W. L. Sein Leben und sein Schaffen. Berlin 1907. — Derselbe, Leibl und Courbet, Kunst und Künstler V, 25. — Derselbe, Leibl-Fälschungen, ebenda VII, 177. — Vgl. auch *Lovis Corinth*, W. L.'s „Wilderer“, ebenda X, S. 203.

[73]) Als der Satz des Textes bereits stand, stieß ich erst zufällig auf den Aufsatz von E. Waldmann in Kunst und Künstler (XII. 1913: Leibl und die Franzosen), in dem Waldmann den Einfluß Manets auf Leibl wahrscheinlich macht.

[74]) Die Entstehungszeit der Bilder Leibls wird in der Literatur mit gewissen, nicht unwesentlichen Abweichungen angegeben. Ich folge hier für Berlin Justi und für München dem Katalog der Staatsgalerie, 2. Auflage, vom Jahre 1921.

[75]) „Trübner-Album“, München, I, 1888. II, 1891. — *Hermann Helferich*, Nation 1889, VI, 489. — (*W. Trübner*), Das Kunstverständnis von Heute. München 1892. Vgl. dazu Münch. Allg. Ztg. 1898. — *W. Trübner*, Personalien und Prinzipien. Berlin o. J. (1908). — *Georg Fuchs*, W. T. und sein Werk. München und Leipzig 1908. — *Hans Rosenhagen*, W. T., Bielefeld und Leipzig 1909. — *Eugen Stamm*, Kritik der Trübnerschen Ästhetik. Berlin 1912. — Vgl. auch die zusammenfassenden Werke von Meier-Graefe, Hamann, Scheffler und Justi.

[76]) Nach Scheffler hat Wilhelm II. Trübner zu diesem Reiterbildnis nicht Modell gestanden. Übrigens gibt es auch ein Freilichtbild des Kaisers von *Felix Borchhardt* (geb. Berlin 1857).

[77]) *Woldemar v. Seidlitz*, H. v. T. Kunst und Künstler. VII, 181. — *Max Liebermann*, H. v. T. ebenda X, 179.

[78]) *Ludwig Justi*, Deutsche Malkunst im 19. Jahrhundert. Amtliche Veröffentlichung der Nationalgalerie. Berlin 1921. — *Karl Scheffler*, Berliner Museumskrieg. Berlin, Bruno Cassirer, 1921. — Dagegen *Ludwig Justi*, Habemus Papam! Berlin 1921.

[79]) *Alfred Lichtwark,* Wege und Ziele des Dilettantismus. — Die Seele und das Kunstwerk. — Die Erziehung des Farbensinns. — Palastfenster und Flügeltür. — Makartbouquet und Blumenstrauß. — Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken.

[80]) *H. Rosenhagen,* Max Liebermann. Bielefeld und Leipzig 1900 und in der Kunst für Alle, 1. Januar 1904. XIX. Jahrg., S. 153 ff. — *Karl Scheffler,* M. L. München und Leipzig o. J. (1906). — Gegen Liebermann *Lothar Brieger-Wasservogel,* Der Fall Liebermann. Stuttgart 1906. — *Rudolf Klein,* M. L. in Muthers „Kunst". Bd. 55 u. 56. — Liebermann hat sich auch selbst als gewandter und interessanter Kunstschriftsteller erwiesen, z. B. in seiner Studie über den ihm wesensverwandten französischen Maler Degas. Pan IV. Berlin 1898/99. S. 193. Auch als S.-D. Berlin, 4. Aufl., 1909. S. ferner: *Liebermann,* Jozef Israëls. Zeitschrift für bildende Kunst. Leipzig 1901. XII. S. 145. Auch als S.-D. 4. Aufl. 1911. — Endlich schreibt Liebermann für die Zeitschrift „Kunst und Künstler", Berlin, in der andererseits gerade seine Kunst eingehend gewürdigt wird. — Max Liebermann, Ausstellung zum 70. Geburtstag des Künstlers, veranstaltet von der Kgl. Akademie der Künste Berlin. Leipzig, E. A. Seemann, 1917. — Max Liebermanns Gesammelte Schriften. Zu L.s 75. Geburtstag. Berlin, Bruno Cassirer. — *W. Bode,* Goethes Liebesleben. (E. S. Mittler & Sohn, Berlin 1914.)

[81]) Abb. des ersteren „Kunst für Alle", a. a. O. S. 173, des letzteren Zeitschrift für bildende Kunst, 1902, S. 196.

[82]) *Meier-Graefe,* Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst, Bd. II, 1904, S. 526, 528 und besonders 532.

[83]) *Meissner,* Fritz v. Uhde. Berlin 1900. — *F. v. Ostini,* Uhde. Bielefeld und Leipzig 1902. — Klassiker der Kunst. 12. Bd. F. v. U. Herausgegeben von *Hans Rosenhagen.* Stuttgart und Leipzig 1908. — *O. J. Bierbaum,* F. v. U. München und Leipzig 1908. — *G. Muschner,* F. v. U. †. Deutsche Kunst und Dekoration. XIV. 1911. Heft 7, S. 17. — *Fr. Haack,* F. v. U. Frankfurter Zeitung. 1911. Nr. 64.

[84]) Deutsche Kunst und Dekoration a. a. O.

[85]) *C. Herrmann,* Der Kampf um den Stil. S. 9.

[86]) *W. v. Seidlitz,* Die Entwicklung der modernen Malerei. Hamburg 1897. — *Leitschuh,* Das Wesen der modernen Landschaftsmalerei, Straßburg 1898. — *Alfred Köppen,* Die moderne Malerei in Deutschland. Bielefeld und Leipzig 1902.

[87]) *Artur Rössler,* Neu-Dachau. Bielefeld und Leipzig 1905.

[88]) *Hans Rosenhagen,* A. v. Keller. Künstler-Monographien. Bielefeld und Leipzig 1912.

[89]) Stuck-Album, Text von *Bierbaum.* München 1893. — Franz Stuck. 30 Photogravüren nach Gemälden des Meisters. München 1899. — *F. H. Meissner,* Franz Stuck. Leipzig 1900. — *H. Vollmer,* Franz Stuck. Berlin 1902. — *Artur Weese,* Franz Stuck. Graphische Künste. Wien 1903. — *O. J. Bierbaum,* Stuck. Bielefeld und Leipzig. 3. Auflage. 1908. — Franz Stuck, Gesamtwerk mit Text von *Fritz von Ostini.* München, Hanfstaengl, o. J. (1909).

[90]) Vgl. *Artur Weese* a. a. O.

[91]) *Eduard Heyck,* H. v. B. Bielefeld und Leipzig 1903.

[92]) *Georg Bierbaum,* H. v. Zügel. Bielefeld und Leipzig 1910.

[93]) Jugend, Münchner illustrierte Wochenschrift für Kunst und Leben. I. Jahrgang, Nr. 1, München, Januar 1896. — Simplizissimus, illustrierte Wochenschrift, I. Jahrgang, Nr. 1, München, 4. April 1896. — *F. von Ostini,* Die Künstler der Münchener „Jugend". Velhagen & Klasings Monatshefte XVI. 609 ff.

[94]) Von Heinrich Kley sind auch die wunderhübschen farbigen Stadt-Ansichten in der „Jugend" (1925, S. 572 ff.) usw. bemerkenswert.

[95]) Vgl. *Muther,* Geschichte der Malerei, III, S. 575.

[96]) *Fo. (Fritz von Ostini),* Münchener Neueste Nachrichten. 1908. Nr. 439.

[97]) *Fritz von Ostini,* Die Scholle im Münchener Glaspalast 1906. „Die Kunst", München 1906. VII. Jahrgang, S. 505.

[98]) Hauptrestauration, Entwurf und künstlerische Leitung: Emanuel von Seidl, künstlerische Ausschmückung: Ludwig Herterich (Deckengemälde im Hauptsaal, ein Künstlerfest darstellend), Julius Diez (Wandgemälde in den Wandelhallen), Fritz Ehrler (Wand- und Deckengemälde in dem nördlichen Gartenpavillon), Becker-Gundahl (Wand- und Deckengemälde in dem südlichen Gartenpavillon).

[99]) *Wilhelm Michel,* Leo Putz. Ein deutscher Künstler der Gegenwart. Leipzig, o. J. (1908).

[100]) Vgl. dagegen *Muther,* Geschichte der Malerei, III, S. 575 u. 576.

[101]) Kunst für Alle 1903, S. 345. — *Lovis Corinth,* Das Leben Walther Leistikows. Berlin 1910.

[102]) Über Nietzsche Bildnisse vgl. Beil. zur M. Allgem. Ztg. 1902, S. 535.

[103]) Strzygowski a. a. O. S. 218. — *G. Biermann,* E. B. in Deutsche Kunst und Dekoration XXXI. Darmstadt 1913, S. 3.

[104]) Katalog der Berliner National-Galerie von *Jordan.* Berlin 1898. S. 240 — *Justi,* Deutsche Malkunst a. a. O. S. 280. — Deutsche Kunst und Dekoration 1912/13. XXXI. S. 15.

[105]) *Hermann Ubell,* Zwei Rübezahl-Illustratoren. Kunst und Künstler, X, S. 263.

[106]) Das Erlernen der Malerei. Ein Handbuch von *L. C.* o. J. (1908). — *Rudolf Klein,* L. C. Kunst der Gegenwart. I. Jahrg. 1908. Bd. I. — *Fritz Rumpf,* L. C. Zu seinem 50. Geburtstag. „Die Kunst." München 1908. IX. Jahrgang. S. 481. — Moderne Illustratoren. — *H. Friedeberger,* Das Lebenswerk L. C.'s. Cicerone V. S. 102. Leipzig 1913. — *Biermann,* L. C. Berlin u. Leipzig 1913. — *Gustav Pauli,* L. C. Kunst und Künstler. XI. S. 244. Berlin 1913. — Derselbe, ebenda XVI. S. 334. Berlin 1918. — *K. Schwarze,* L. C. Deutsche Kunst und Dekoration. XLI, S. 3. Darmstadt 1918.

[107]) Kunst und Künstler, Jahrgg. IV, V, VI, VII, IX, X.

[108]) *Muther,* Geschichte der Malerei, III, S. 581.

[109]) Vgl. u. a. *B. Z(uckerkandl),* Kunst f. Alle, XIX, 1903/4, S. 162.

[110]) *Konrad Lange,* Gemäldesammlung Stuttgart, 2. Aufl., 1907.

[111]) Zur Karlsruher Jubiläums-Ausstellung vgl. u. a. Zeitschrift für bildende Kunst 1902, S. 250.

[112]) *Wilhelm Niemeyer,* Sonderbund, Denkschrift 1910. Vgl. dazu Kunst und Künstler, X, S. 375.

[113]) *Rainer Maria Rilke,* Worpswede, Bielefeld und Leipzig 1903. Vgl. auch *Woermann,* a. a. O., S. 313. *Muther,* Geschichte der Malerei, III, S. 570.

[114]) Leopold Graf von Kalckreuth. Herausgegeben von der Freien Lehrervereinigung für Kunstpflege. — *Koetschau,* Kunst und Künstler, VI, Berlin 1908, S. 408. — *K. Scheffler,* Graf Leopold von Kalckreuth, Kunst und Künstler, IX, Berlin 1911, S. 565. — *P. Westheim,* L. Graf von Kalckreuth, Deutsche Kunst und Dekoration, XXIX, Darmstadt 1912, S. 451.

[115]) *R. Klein,* Fritz Boehle, Kunst der Gegenwart, I, Bd. 5, Berlin 1909. — *R. Schrey,* Fritz Boehle als Graphiker, Deutsche Kunst u. Dekoration XXXV, S. 269, Darmstadt 1915. — Derselbe, Fritz Boehle, Kunst und Künstler, XV, Berlin 1917, S. 140.

[116]) *Muther,* Geschichte der Malerei, III, S. 572. — Kunst und Künstler, X, S. 518.

[117]) *Oskar Fischel,* Ludwig von Hofmann, Bielefeld und Leipzig 1903. — *B. Graef,* Die Wandbilder L. v. Hofmanns und Hodlers in Jena, Jena 1910. — Ders., Die künstlerische Welt in Bildern L. v. Hofmanns, Zeitschrift für bildende Kunst, N. F., XXVIII, Leipzig 1917, S. 133.

[118]) *Woermann,* a. a. O., S. 328.

[119]) *Willy Pastor,* Oskar Zwintscher, Deutsche Kunst und Dekoration, XI. Jahrg., S. 339.

[120]) *Kuno Graf Hardenberg,* Sascha Schneider auf der Dresdener Kunstausstellung, Deutsche Kunst u. Dekoration, Bd. XV, S. 49. — *Sascha Schneider,* Mein Gestalten und Schaffen, Dresden und Breslau, 1912. — Ders., Umwertung und Umkehr, Deutsche Kunst und Dekoration, XXXIII, 1914, S. 123. — *R. Corwegh,* Sascha Schneider, ebenda, XXXI, 1913, S. 225.

[121]) *Max Klinger,* Malerei und Zeichnung, Leipzig, 2. Aufl., 1895. — *F. Avenarius,* Max Klingers Griffelkunst, 1895. — *Brandes,* Moderne Geister, Frankfurt a. M. — *Wilhelm Weigand,* M. K., Münchener Neueste Nachrichten, 1891, Nr. 116. — *O. J. Bierbaum,* Moderne Blätter, 1891, 2. — *Michel,* M. K. et son œuvre (in der Gazette des beaux-arts, 3me Pér., XI. 1894, S. 361). — *M. Lehrs,* K.s Brahms-Phantasie, Zeitschr. f. bild. Kunst, VI, Leipzig 1895, S. 113. — *Franz Hermann Meissner,* Text zu dem Klinger-Werk, München 1897. — *Haendcke,* M. K. als Künstler (in der Sammlung „Über Kunst der Neuzeit", Heft 2), Straßburg 1899. — *Lehrs,* M. K. (Das Kunstbuch, Bd. II), Berlin und Leipzig 1899. — *Brieger-Wasservogel,* M. K. (in der Sammlung „Männer der Zeit", Neue Folge, Bd. XII), Leipzig 1902. — *Anna Brunnemann,* M. K.s Radierungen vom Schicksal des Weibes, Leipzig 1903. — *R. Klein,* Moderne Essays, 27, Berlin 1903. — *G. Treu,* M. K.s Drama-Gruppe, Leipzig 1905. — *Max Schmid,* K., Bielefeld und Leipzig, 3. Aufl., 1906. — *Paul Kühn,* M. K., Leipzig 1907. — *H. Heyne,* M. K. im Rahmen der modernen Weltanschauung und Kunst, Leipzig 1907. —

Franz Servaes, M. K., „Die Kunst“, herausgegeben von Muther, Bd. IV, Berlin. — *Paul Schumann,* M. K.s Wandgemälde für die Aula der Universität in Leipzig, Zeitschr. f. bild. Kunst, Neue Folge, 20, 1909, S. 253.

[122]) *Friedrich Haack,* Böcklin und Klinger, Kunst für Alle, 11. Jahrg. S. 1.

[123]) *Max Schmid,* a. a. O., S. 23. — *Bode,* Maler-Radierer (in den Graphischen Künsten, XIII. Jahrg. 1890, S. 45). — *Avenarius,* M. K.s Griffelkunst, Berlin 1895.

[124]) *Alfred Gotthold Meyer,* Max Klingers Todesphantasien, in der Wochenschrift „Deutschland“, herausgegeben von Fritz Mauthner, Glogau 1889.

[125]) *Lehrs,* Max Klingers Brahmsphantasie, Zeitschrift für bildende Kunst, Neue Folge, Bd. VI, Seite 113.

[126]) Bei der Grabsticheltechnik wird mit dem Grabstichel unmittelbar in die Platte hineingezeichnet. Bei der Radierung (oder Ätzung) mit der Radiernadel nur in den Wachs- (Harz-, Asphalt- oder Mastix-) Überzug der Platte, während die so entstandene Zeichnung erst mit Ätz- oder Scheidewasser in die Platte selbst eingeätzt wird. Bei der Aquatintamanier wird die Platte an den Stellen, die dunkle Flächen ergeben sollen, mit Asphalt oder Harz bestäubt und darauf geätzt; das Ätzwasser vertieft dann die Zwischenräume zwischen den Asphaltpünktchen und ergibt im Abdrucke einen gleichmäßigen Tuschton. Vgl.: Handbücher der Kgl. Museen zu Berlin. Friedrich Lippmann, Der Kupferstich, Berlin 1893.

[127]) *Singer,* Max Klingers Gemälde, Zeitschrift f. bild. Kunst, Neue Folge, Bd. V, S. 49.

[128]) Vgl. *Max Klinger,* Malerei und Zeichnung, a. a. O.

[129]) *Dehmel,* Lebensblätter, Gedichte und Anderes. („Jesus und Psyche“, Phantasie bei Klinger, Seite 32), Berlin 1895. — *Kühn,* Christus im Olymp, Leipzig 1897. — *Höhne,* Zu Klingers Christus im Olymp (S.-A. aus der Zeitschrift „Der Beweis des Glaubens“), Gütersloh 1900. — *Paul Schumann,* Max Klingers Christus im Olymp. Dresden.

[130]) *Treu,* Max Klinger als Bildhauer (S.-A. a. d. Zeitschrift „Pan“), Leipzig u. Berlin 1900. — *Julius Vogel,* Max Klingers Leipziger Skulpturen. Leipzig 1902.

[131]) *M.-G.,* Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst. 3 Bde., Stuttgart 1904, S. 465.

[132]) Kunst für Alle, Mai 1902. — Kunstwart, 1. Maiheft 1902. — *Richard Muther,* Gegenwart, Mai 1902. — *Hermann Bahr,* Zukunft, 7. Juni 1902. — *Lux,* K.s Beethoven und die moderne Raumkunst. Deutsche Kunst und Dekoration, V. Jahrg., 1902, Heft 10. — *Mantuani,* Beethoven u. M. K.s Beethovenstatue, Wien 1902. — *Mongré,* M. K.s Beethoven, Zeitschr. f. bild. Kunst, Neue Folge, Bd. XIII, Mai 1902. (Auch als S.-A.) — *Schmarsow,* Drei Wiener Kunstbriefe. Grenzboten 1902, II, S. 371. — *Schumann,* M. K.s Beethoven, Leipzig 1902. — *Heinrich Bulle,* K.s Beethoven und die farbige Plastik der Griechen, München 1903. — *Walter Riezler,* Münchner Allg. Zeit., Beil. 1903, S. 41.

[133]) An der Rückseite des städtischen Museums zu Leipzig wurde ein besonderer Anbau angebracht für den Beethoven und die übrigen Bildhauer-Arbeiten Klingers, welche dieses Museum erworben hat.

[134]) Vgl. *Pietsch,* Max Klingers Beethoven, Vossische Zeitung 1902. Die Statue befindet sich im Konzertsaal des Schauspielhauses zu Berlin.

[135]) Übrigens halte ich auch die farbige Wiedergabe des Klingerschen Beethoven in E. A. Seemanns „Meister der Farbe“, 1904, 1. Heft, im Gegensatz zu manch anderem wohlgelungenen Blatt dieser Folge für verfehlt.

[136]) Vgl. *Elsa Asenijeff,* Max Klingers Beethoven. Eine kunsttechnische Studie. Leipzig 1902.

[137]) Wenigstens glaube ich so die Reliefs an den Seitenwangen am einfachsten und natürlichsten zu deuten, welche den Auslegern Klingers schon viel Kopfzerbrechen verursacht haben. Allerdings nehme ich dabei eine individuelle Umdeutung des einen Mythus an, denn die Danaïden des Mythus dürsten nicht, sie versinnlichen vielmehr mühevolle, zu keinem Ziel führende Arbeit.

[138]) Vgl. *Paul Schumann,* a. a. O.

[139]) *Paul Schumann,* Arbeit, Wohlstand, Schönheit. Ein neues Monumentalgemälde Max Klingers. Zeitschrift f. bild. Kunst, 53. Jahrg., Leipzig 1918, S. 163.

[140]) *Julius Vogel,* O. Greiner. Leipzig 1903. — *E. Zimmermann,* O. Greiner-Rom. Deutsche Kunst und Dekoration. 1905. Bd. II. S. 109. — *A. Dresdner,* O. G., Kunst für Alle, XXVII, S. 389. München 1912. — *R. Braun-Artaria,* Von berühmten Zeitgenossen. Lebenserinnerungen einer Siebzigerin. München. Beck. 1919. S. 207.

[141]) K. St.-B. 1857—91. Ein Verzeichnis seiner Radierungen und Stiche. Mit dem Manuskript zu einem „Traktat der Radierung" aus dem Nachlaß des Künstlers als Anhang. Herausgegeben von *Max Lehrs*. Dresden 1907. — *Otto Brahm*, K. St.-B., Sein Leben, seine Briefe, seine Gedichte, 6. Auflage, Leipzig 1907, Neue Ausgabe Berlin 1911. — St.-B. und sein Berliner Kreis. Erinnerungen von *Peter Halm*. Meister der Farbe. VI. Jahrgang 1909. — *Hermann Katsch*, Meine Erinnerungen an K. St.-B., Kunst für Alle. XXV. Jahrg., S. 11. — *Georg Jakob Wolf*, K. St.-B., München 1909. — *Adolf Frey*, K. St.-B., Rückblicke und Briefe, Kunst und Künstler 1910, S. 356.

[142]) Vgl. Seite 62.

[143]) Kunstgewerbeblatt 1902, Seite 185.

[144]) *Rioton*, Auguste Rodin, statuaire. — *Morice*, Rodin, Paris 1900. — *C. Mauclair*, Rodin, Paris 1901. — *Judith Cladel*, A. R., L'Oeuvre et l'homme. — In Deutschland hat sich besonders *Georg Treu*, Direktor des Albertinums in Dresden, durch Wort und Tat um das Verständnis der Rodinschen Kunst verdient gemacht. Vgl. Jahrbuch der bild. Kunst, Berlin 1903, S. 81. — Vgl. ferner *Anna Brunnemann*, „Gegenwart" 1901. — *Rainer Maria Rilke*, Auguste Rodin, Bd. X der „Kunst", herausgegeben von Muther, Berlin 1902. — *Georg Simmel* im „Zeitgeist" 1902. — *Meier-Graefe*, Entwicklungsgeschichte, Stuttgart 1904. — *Paul Clemen*, Kunst für Alle, XX, München 1905, S. 289. — *Otto Grautoff*, A. R., Bielefeld und Leipzig 1908. — Derselbe, R.s Zeichnungen, Kunst und Künstler, VII, Berlin 1909, S. 218. — Endlich und vor allem A. R., L'art, Entretiens réunis par *Paul Gsell*, Paris 1911. Deutsch: A. R., Die Kunst, Gespräche des Meisters, gesammelt von Paul Gsell, Leipzig 1912, und A. R., Die Kathedralen Frankreichs, Übertragung von Max Brod, Leipzig, Kurt Wolff Verlag (o. J.).

[145]) Kunst und Künstler, Bd. III, Berlin 1905, S. 4.

[146]) *Meier-Graefe* a. a. O., I., S. 264.

[147]) *Georg Treu*, in „Das Museum", VI, S. 37, Taf. 73—76. — „Die Kunst", München, Bruckmann, IV. Jahrgang, Heft 1.

[148]) Mit dem Beginn des 20. Jahrhunderts begann sich überhaupt wieder eine künstlerische Friedhofpflege zu regen, auch in Deutschland. In diesem Sinne ist der neue Schwabinger Gottesacker in München eine Tat. Ebenso der Waldfriedhof. Auch der neue israelitische Friedhof in Berlin besitzt z. B. ein feinempfundenes Grabmal des Porträtmalers Max Koner. Selbst in kleineren Städten kommt es neuerdings vor, daß sich eine Familie ihre Grabstätte von einem wirklichen, individuell veranlagten Künstler ausgestalten läßt. Die Erkenntnis bricht sich eben allmählich Bahn, daß es bei Grabmälern weder auf äußerliche oder gar kostümliche (!) Porträthaftigkeit, noch auf gesuchtes Allegorisieren und am wenigsten auf Protzerei, vielmehr auf einfache, edle, der Weihe des Ortes entsprechende Formen ankommt. Die Nürnberger und die Dresdener Ausstellung des Jahres 1906, namentlich aber die „Ausstellung München 1908", die Werkbund-Ausstellung in Köln 1914, die deutsche Gewerbeschau München 1922 haben sowohl Friedhofanlagen als auch einzelne z. T. schlichte, z. T. künstlerisch bedeutende Entwürfe für Grabstätten, Grabmäler und Urnen gebracht. Vgl. auch *Otto Berz-Schilling*, Volkstümliche Grabmalkunst und Friedhofgestaltung, Stuttgart 1911. — Endlich hat der Weltkrieg natürlich gewichtige Anregungen gebracht und neben leider vielem Kitsch manch hervorragendes Werk gezeitigt.

[149]) *Eugène Demolder*, Constantin Meunier. Autorisierte Übersetzung von Hedwig Neter-Lorsch.

[150]) *Alexander Heilmeyer*, Moderne Plastik in Deutschland. Sammlung illustrierter Monographien, herausgegeben von Hanns von Zobeltitz. Bielefeld und Leipzig 1903.

[151]) *E. Tietze-Conrat*, F. B. Bildende Künste III. Wien 1920, S. 79.

[152]) *Adolf Hildebrand*, Das Problem der Form. 7. und 8. Aufl. Straßburg 1910. — *Adolf Hildebrand*, Gesammelte Aufsätze. Straßburg 1909. Die „Gesammelten Aufsätze" behandeln folgende Themen: „Einiges über die Bedeutung von Größenvorstellung in der Architektur, Wie die Natur und die Kunst arbeitet, Die Villa Borghese und das Denkmal des Königs Umberto, Arbeiter und Arbeit, Edgar Kurz (Nachruf), Zur Museumsfrage, Münchner Künstlertheater, Beitrag zum Verständnis des künstlerischen Zusammenhangs architektonischer Situationen." Die Artikel sind jeweils bei besonderen Veranlassungen in verschiedenen Zeitschriften und Zeitungen erschienen. — *Heilmeyer*, A. H. Bielefeld und Leipzig 1902.

[153]) *Gurlitt* a. a. O.

[154]) Der Hildebrandschüler Bildhauer *Theodor Georgii* führte unter der Leitung des Meisters das große Hirschmodell aus, während der Architekt *Karl Sattler* mit der praktischen Ausführung des architektonischen Entwurfs betraut war. Beider Mitarbeit ist indessen nur als eine Hilfstätigkeit aufzufassen, da Hildebrand sich bis ins kleinste plastische oder architektonische Detail selbst betätigte. Von Georgii war als selbständige Arbeit ein großer Hirsch auf der Mannheimer Ausstellung von 1907. Vgl. auch oben Abb. 232.

[155]) Deutsche Kunst und Dekoration 1911. XXVIII. S. 77.

[156]) *Fritz Stahl,* Westermanns Monatshefte, Bd. 108, S. 646.

[157]) Kunst und Künstler, X, S. 60.

[158]) *Max Osborn,* Kunst für Alle. Band 33, 1917/18, S. 161. — *Robert Breuer,* Deutsche Kunst und Dekoration. Band 21. Darmstadt 1907/08, S. 248. — *Josef Adolf Bondy,* ebenda. Band 30, 1912, S. 163. — *Konrad Vollert,* ebenda. Band 34, 1914, S. 183. — *W. Kurtz,* ebenda. Band 44, 1919, S. 3.

[159]) *Georg Habich,* I. T. Kunst und Handwerk. 54. Jahrgg., S. 1.

[160]) *Max Heilmaier,* Ein Beitrag zur Lösung der Kriegerdenkmalsfrage, Die Plastik 1918, S. 10 ff. — *Derselbe,* Ein vergessenes Holzschnitzer- und Malerdorf im bayerischen Allgäu (Pfronten), Bayerischer Heimatschutz XVII (1919), S. 147 ff. — *Derselbe,* Zur Ausbildung der Kunsthandwerker, Kunst und Handwerker LXIX (1919), S. 1 ff. — *Derselbe,* Jakob Bradl zum Gedächtnis, ebenda. LXX (1920), S. 65 ff. — *Derselbe,* Gedanken über den Johannisfriedhof zu Nürnberg, Süddeutsche Bauzeitung, XXVIII (1918), S. 61 ff. S. 65 ff. — *Derselbe,* Vom alten Johannisfriedhof zu Nürnberg, ebenda. XXXI (1921), S. 74. — *Derselbe,* Ungünstige Veränderungen in der Holzschnitztechnik im letzten Jahrhundert. Fränkischer Kurier. Sonntags-Kurier. Nürnberg 1923. Nr. 7, S. 54. — *Ludwig Heilmaier,* Das altbayerische Geschlecht der Heilmaier, zwanglose Blätter, München, Privatdruck. — *Phil. M. Halm,* Zwei Friedensdenkmäler, Kunst und Handwerk C (1900), S. 289 ff. — *Alexander Heilmager,* Neue Brunnenwettbewerbe, ebenda. LIV (1904), S. 181 ff. — *Derselbe,* Zwei Wettbewerbe, Die christliche Kunst III (1907), S. 165 ff. — *Derselbe,* Zum Deggendorfer Brunnendenkmal, Kunst und Handwerk LVIII (1908), S. 218 f. — *Derselbe,* Neue Arbeiten von Bildhauer Max Heilmaier, Die christliche Kunst XIV (1918), S. 1 ff. — *Derselbe,* Ein zwar verspäteter, aber darum nicht weniger aufrichtiger Geburtstagswunsch, Die Plastik 1919, S. 49. — *Phil. M. Halm,* Max Heilmaier, Die christl. Kunst III (1907), S. 193 ff. — *Derselbe,* Max Heilmaier, Kunst und Handwerk LX (1910), S. 261 ff. — *Derselbe,* Max Heilmaier, Der Profanbau, 1913, S. 739 ff. — *Wilh. Michel,* Münchener Straßendekorationen, Kunst und Handwerk LVII (1907), S. 165 ff. — *Anonym,* Die Instandsetzung der Stadtpfarrkirche in Neumarkt i. Obpf., Süddeutsche Bauzeitung XXV (1915), S. 67 ff. — *W.,* Der neue Friedhof zu Meran, Süddeutsche Bauzeitung XXII (1912), S. 121 ff. — *Friedrich Haack,* Neue Werke von Max Heilmaier, Kunst und Handwerk LXX (1920), S. 76 ff. — *Georg Lill,* Jahresmappe der deutschen Gesellschaft für christliche Kunst, 1919, S. 5 f. — *Derselbe,* Max Heilmaier, Ein deutscher Bildhauer, München 1922.

[161]) Vgl. Anm. 60.

[162]) *W. Fred,* Modernes Kunstgewerbe, Band 6 der „Kunst der Neuzeit". Straßburg 1901. — *Graul,* Die Krisis im Kunstgewerbe. Leipzig 1901. — *Henry van de Velde,* Die Renaissance im modernen Kunstgewerbe. Berlin 1901. — *Paul Johannes Rée,* Das Kunstgewerbe auf der Pariser Weltausstellung. Bayer. Industrie- und Gewerbeblatt 1901, S. 349. — *W. Bode,* Kunst und Kunstgewerbe am Ende des XIX. Jahrhunderts. Berlin 1901. — *Camillo Sitte,* Der Städtebau. 3. Auflage, 1901. — *W. O. Dressler,* Das Möbel im Zimmer der Neuzeit. Berlin 1902. — *E. Fellinger,* Das moderne Zimmer. Vollständige Wohnungseinrichtung im modernen Stil. I. Wien 1902. — *D. Josef,* Was muß man von der Architektur der Neuzeit wissen? Berlin 1902. — *F. Schumacher,* Das Bauschaffen der Jetztzeit und die historische Überlieferung. Leipzig 1902. — *A. Hofmann,* Die deutsche Baukunst an der Wende des Jahrhunderts. Jahrbuch d. bild. Kunst 1902. — *Hermann Obrist,* Neue Möglichkeiten in der bildenden Kunst. Jena 1903. — *W. Fred,* Die Wohnung und ihre Ausstattung. Bielefeld und Leipzig 1903. — *Paul Johannes Rée,* Kunstgewerbliche Zeit- und Streitfragen. Bayer. Gewerbemuseum in Nürnberg. Bericht für 1903. — *Schumacher,* Im Kampf um die Kunst. — *Paul Schultze-Naumburg,* Kulturarbeiten. München. — *Richard Bürkner,* Kunstpflege in Haus und Heimat. Aus Natur- und Geisteswelt. 77. Bändchen. — *Hermann Muthesius,* Die englische Baukunst der Gegenwart. Beispiele neuer engl. Profan-

bauten. Über 100 Lichtdrucktafeln mit Text. Leipzig und Berlin; vgl. dazu Kunstwart, 16. Jahrg., S. 125. — *Derselbe,* Kultur und Kunst, Jena und Leipzig 1904. — *Derselbe,* Kunstgewerbe und Architektur. Jena 1907. — *Henry van de Velde,* Vom neuen Stil. Leipzig 1907. — *Josef Strzygowski,* Die bildende Kunst der Gegenwart. Leipzig 1907, 2. Aufl., 1923. — *Karl Scheffler,* Moderne Baukunst. Leipzig 1908. — *Wilhelm Wenke,* Die Prinzipien des modernen Kunstgewerbes. Erlanger Dissertation. 1908. — Vgl. ferner die Zeitschriften: Studio; Deutsche Kunst und Dekoration, Darmstadt, gegr. 1897; Dekorative Kunst, München, gegr. gleichfalls 1897 (mit der Kunst für Alle unter dem zusammenfassenden Namen: Die Kunst); die Zeitschrift für bildende Kunst, Leipzig; Kunst und Künstler. Berlin und den Kunstwart.

[163]) In Nürnberg heißt man „Chörlein", was anderswo Erker genannt wird.

[164]) Vgl. Kunst und Künstler, Bd. I, 1903, S. 75 und 100.

[165]) Derartige Bögen könnten diesen oder jenen Beschauer natürlich auch an romanische oder gar an morgenländische Motive erinnern. Dabei ist eben zu berücksichtigen, daß die Gotik aus dem romanischen Stil herauswuchs, beide Stile aber mit altmorgenländischer Kunst eine auf Beeinflussung beruhende(?) innere Verwandtschaft besitzen (vgl. Strzygowski a. a. O., S. 20 und Abb. 13). Im allgemeinen wird man sich aber gegenwärtig angesichts solcher Bögen und ähnlicher Motive am ehesten an die uns nächstliegende Gotik erinnert fühlen.

[166]) *Felix Poppenberg,* Die Kunst in der Straße. Kunst und Künstler, Bd. I, 1903, S. 98.

[167]) *P. Schulze-Naumburg,* Die Kultur des weiblichen Körpers als Grundlage der Frauenkleidung. Leipzig 1901. *C. H. Stratz,* Die Frauenkleidung. Stuttgart 1904.

[168]) *Theodor Fischer,* Das Schulgebäude. Dekorative Kunst 1902. V. 170 ff. — Kunsterziehung. Ergebnisse und Anregungen des Kunsterziehungstages in Dresden am 28. und 29. September 1901. Leipzig 1902. — Versuche und Ergebnisse der Lehrervereinigung für die Pflege der künstlerischen Bildung in Hamburg. Hamburg, 3. Aufl., 1901. — Die Kunst im Leben des Kindes. Leipzig und Berlin.

[169]) Vgl. *Hermann Muthesius,* Das englische Haus. Berlin 1904/05. 2. Aufl. 1908.

[170]) Allerdings wäre noch die Frage zu beantworten, ob nicht oder inwieweit Holland mit seiner echt germanischen Sitte des individualistisch behandelten Einfamilienhauses nach dieser Richtung hin auf die moderne Baukunst eingewirkt hat. Auf der Darmstädter Ausstellung der Dreihäusergruppe im Jahre 1904 z. B. hat nicht nur das „blaue" — das heißt: das außen mit blauen Fliesen belegte, sondern auch das „graue" Haus in hohem Maße holländisch angemutet.

[171]) Vgl. *Gensel* a. a. O.

[172]) Kunst und Künstler, Bd. I, S. 220.

[173]) Kunst und Künstler, Bd. I, S. 75.

[174]) Die Kunst, IV, 1. Oktober 1902. — Vgl. auch Anm. 162.

[175]) Vgl. *Naumann*-Buch. Göttingen 1903, S. 54.

[176]) *Strzygowski* a. a. O. 2. Aufl., S. 94.

[177]) *Arthur Roeßler*, Neue Arbeiten Hans Ofners. Deutsche Kunst und Dekoration. Bd. XXVIII. 1911, S. 193.

[178]) Ein Dokument deutscher Kunst: Die Ausstellung der Künstlerkolonie in Darmstadt 1901. München. — Die Ausstellung der Darmstädter Künstlerkolonie. Darmstadt 1902.

[179]) *Vetterlein*, Hessische Landesausstellung für freie und angewandte Kunst. Deutsche Kunst und Dekoration, Darmstadt 1908, Bd. XXII, S. 215.

[180]) Kunst und Künstler 1908, Bd. VI, S. 432.

[181]) *K(arl) Sch(effler),* Kunst und Künstler XI. 1913, S. 414. — *Karl Schaefer* — Lübeck, Deutsche Kunst und Dekoration XXXII. 1913, S. 261.

[182]) *Paul Westheim,* Deutsche Kunst und Dekoration XXVIII. 1911, S. 211.

[183]) Vgl. auch *Karl Scheffler,* Werths. Baumeister. Kunst und Künstler Bd. III. 1905, S. 155.

[184]) Kunst und Künstler, Bd. VI. 1908, S. 165. — Vgl. auch *Walter Curt Behrendt,* A. Messels Museumspläne. Ebenda Bd. VIII, 1910, S. 366.

[185]) *Max Osborn*, Deutsche Kunst und Dekoration. XXVIII. 1911, S. 25 — *Robert Breuer*. Ebenda XXXII, 1913, S. 109.

[186]) Kunst und Künstler, Bd. I, S. 75. — *P. Schultze-Naumburg,* Städtebau. 2. Aufl. München 1909.

[187]) *Hermann Obrist,* Neue Möglichkeiten in der bildenden Kunst. Leipzig 1903.

[188]) *Paul Westheim,* Deutsche Kunst und Dekoration. XXVIII. 1911, S. 95.

[189]) *Jos. Aug. Lux,* Das Neue Kunstgewerbe in Deutschland. Leipzig.

[190]) Vgl. *Westheim* a. a. O. — *Joseph Popp,* B. P. München, Bruckmann (1916?)

[191]) Prof. *K. Lange,* Das Haus Rosenfeld in Stuttgart. Dekorative Kunst. 1912. XVI. S. 57.

[192]) Das deutsche Kunstgewerbe 1906. III. deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden 1906. — München 1906.

[193]) Amtlicher Katalog der Ausstellung München 1908. — Vgl. ferner Münchener Künstler-Theater. Ausstellung München 1908. Herausgegeben vom Ver. Münchener Künstler-Theater. München 1908. Daselbst weitere Literatur-Angaben.

[194]) *F. W. Bredt,* Schönheit im Kunstgewerbe. Deutsche Kunst und Dekoration 1911. Bd. XXVIII. S. 129.

[195]) *Vincent van Gogh,* Briefe. Deutsche Ausgabe, besorgt von M. Mauthner. Berlin o. J. (1910). — *J. Meier-Graefe,* Vincent van Gogh. 3. Auflage. München 1911. — *E. H. du Quesne-van Gogh,* Persönliche Erinnerungen an Vincent van Gogh. 2. Auflage. München 1911. — *Maurice Denis,* Über Gauguin und van Gogh zum Klassizismus. Kunst und Künstler, VIII, S. 86. Berlin 1910. — *Paul Gauguin,* V. v. G., ebenda, S. 579. Berlin 1910. — *Wilhelm Trübner,* V. v. G. und die neue Richtung. Kunst für Alle. XXX. S. 130. München 1905. — *A. Hagen,* V. G.-Mappen. 16 Tafeln. Marées-Gesellschaft. München 1919.

[196]) Vgl. oben S. 79. — *M. Linde,* E. M. und die Kunst der Zukunft. Berlin (1903). — Zeitschr. Kunst und Künstler. — *Gustav Schiefler,* Das Werk E. M.'s. Das Kunstblatt I. 1917. S. 9. — *Kurt Glaser,* E. M. Berlin 1917. — *Max Osborn,* E. M.; Kunst für Alle XXXV. S. 321. München 1920. — *Wilhelm Fraenger,* Zu einem Selbstbildnis Munchs. Cicerone XII. S. 834. Leipzig 1920. — Katalog der Staatsgalerie. München 1921.

[197]) *Franz Servaes,* F. H. Kunst und Künstler, III, 47. Berlin 1905. — *Artur Weese,* F. H. Bern 1910. — *Fritz Burger,* Cézanne und Hodler. München 1913. — 2. Aufl. 1918.

[198]) *W. Kandinsky* und *Franz Marc,* Der blaue Reiter, Mchn. 1912. — *W. Kandinsky,* Über das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei. Mchn. 1912. — Selbstbiographie; deutsch, Mchn. 1913, russisch, Moskau 1919. — *Hugo Zehder,* W. K. Mit Vorwort von P. F. Schmidt. Dresden 1920.

[199]) *Strzygowski,* Die bildende Kunst der Gegenwart. 2. Aufl. Wien 1923. S. 359.

[200]) *A. Efroß* und *J. Tugendhold,* Marc Chagall. Moskau 1918. Deutsch von Frieda Schatz, Potsdam 1921.

[201]) *G. Schiefler,* Emil Nolde. Zschft. f. bild. Kunst. N. F. XIX. 1908. — *Sauerlandt,* ebenda XXV. 1914. — *Th. Daübler,* Kunstblatt I. S. 114. Berlin 1917. — *Knüppers,* ebenda II. S. 324. 1918. — *H. Fehr,* ebenda III. S. 205. 1919.

[202]) *L. Coellen,* Sch.-R. Kunstblatt I. S. 321. Berlin 1917. — *E. von Sydow,* K. Schm.-R. Cicerone X. Leipzig 1918. S. 75. — *K. Scheffler,* Sch.-R. Kunst und Künstler XVIII. Berlin 1920. S. 217. — *R. Valentiner,* K. Sch.-R. Leipzig 1920.

[203]) *Walter Heymann,* M. P. München 1916. — *Georg Biermann,* M. P. Leipzig 1919. — *Karl Scheffler,* Kunst und Künstler. XVI. Berlin 1918. S. 22. — *W. Hausenstein,* Deutsche Kunst und Dekoration. XLII. Darmstadt 1918. S. 265.

[204]) *Wilhelm Ostwald,* Monumentales und dekoratives Pastell. Leipzig 1912.

[205]) *Meier-Graefe,* Neue deutsche Römer. Kunst und Künstler. V. S. 424. — *Karl Scheffler,* ebenda. VI. S. 360, 371; vgl. ferner ebenda. VII. S. 279, 281. IX. S. 108, 153. — *Wilhelm Schäfer,* Zeitschrift für bildende Kunst 1906. N. F. 17. S. 105. — *Paul Westheim,* K. H. Kunstblatt III. Berlin 1919. S. 365.

[206]) *Paul Westheim,* O. K. Potsdam-Berlin 1913. — *H. Tietze,* Zeitschr. für bild. Kunst. Neue Folge. XXIX. Leipzig 1918. S. 83. — *Karl Scheffler,* Kunst und Künstler. XVII. Berlin 1919. S. 123.

[207]) Vgl. dazu Josef Strzygowski a. a. O. S. 352, 358. Übrigens das erwähnte Tier doch wohl ein Pferd.

[208]) Max Beckmann von Curt Glaser, Julius Meier-Graefe, Wilhelm Fraenger und Wilhelm Hausenstein. München, Piper 1924.

[209]) *S. Aschner,* Die Kunst der Gemäldebetrachtung. Eßlingen a. N. Paul Neff Verlag 1922.

[210]) Kunst und Künstler IV. S. 471.

[211]) Kunst und Künstler IV. S. 474.

[212]) K. Woermann, Gesch. d. Kunst VI. S. 435.

[213]) Arthur Roessler, Deutsche Kunst und Dekoration XXV. 09.

[214]) K. Woermann, Gesch. d. Kunst, VI. S. 444 bezeichnet ihn geradezu als Westfalen.

[215]) Kunst und Künstler XVII. S. 289.

[216]) *Karl Scheffler*, E. B. Kunst und Künstler. VIII. S. 265 und X. S. 433 und 441. Vgl. auch Th. Däubler.

[217]) *Scheffler*, Reise durch Deutschland (Kunst und Künstler, XX. 1923).

[218]) „Doch ein Begriff muß bei dem Werke (sic!) sein." „Der Dreiklang ist Raum und Formbegriff. Das ist meine Auffassung der Plastik: Das Einfangen der Luft." (R. Belling) Aus: P. Brandt, Sehen und Erkennen, 5. Aufl., 1923, S. 401.

[219]) Bruno Taut, Die Auflösung der Städte oder die Erde eine gute Wohnung. Folkwang-Verlag, Hagen 1920.

[220]) Zeitschrift „Das hohe Ufer". Berlin.

[221]) Bruno Taut, Die Stadtkrone, bei Diedrichs, 1919.

Register

Sämtliche Ziffern beziehen sich auf die Seiten, * bedeutet Abbildung





